This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

PARIS DILETTANTE

AU COMMENCEMENT DU SIÈCLE.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT. — MESNIL (EURE).

ROSSINI.

D'après le portrait d'Ary Scheffer (1843).

ADOLPHE JULLIEN.

PARIS DILETTANTE

AU COMMENCEMENT DU SIÈCLE.

OUVRAGE ORNÉ

DE 36 GRAVURES SUR BOIS ET FAC-SIMILÉ DE DESSINS ORIGINAUX
CONSERVÉS AUX ARCHIVES DE L'OPÉRA.

PARIS,
LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie,
56, RUE JACOB, 56.

1884.

YL 1727.8
[illegible] 3 911

A MON AMI

ADRIEN DUBART.

PARIS DILETTANTE

AU COMMENCEMENT DU SIÈCLE.

LE MONDE ET LE THÉATRE

SOUS L'EMPIRE ET LA RESTAURATION.

Le dix-neuvième siècle, en ses premières années, semble avoir hérité des goûts du dix-huitième à travers et malgré l'énorme perturbation sociale produite par la Révolution. Après comme avant, la nation, étudiée à tous les degrés, se sent irrésistiblement poussée vers le théâtre et s'en va chercher dans les salles de spectacle l'oubli des terreurs passées, comme elle y cherchait, auparavant, l'incurie des catastrophes imminentes. La société parisienne, à cette époque, aimait le théâtre pour lui-même et je ne parle ici que de la société vivant à Paris, car il n'en était pas d'autre en ce temps de diligences et de courriers. Le goût, je dirai même la passion des choses du théâtre, possédait alors toutes

les classes, peuple, bourgeoisie et noblesse, à un égal degré; mais si tous les théâtres florissaient grâce à cette affluence ininterrompue du public, il faut dire que la compagnie des gens policés, que la classe des personnes élégantes formant l'élite du monde ou la société parisienne, au sens restreint du mot, marquait alors une préférence exclusive pour les théâtres de musique, en particulier pour l'Académie de musique, et que la Comédie Française, injustement sacrifiée, occupait un rang inférieur dans les goûts, dans les discussions du grand monde et de la belle société.

Cette démarcation montre aussi clairement que possible combien la société française, issue de la Révolution, se rattachait à celle de l'ancien régime : ni les goûts littéraires, ni les préférences artistiques n'avaient changé le moins du monde. Et le dix-huitième siècle, ardent à batailler sur la musique, avait si bien légué au siècle suivant son amour exclusif de la musique, que celui-ci n'en eut pas d'autre, au moins jusqu'au milieu de la Restauration. La littérature, jusque-là, fut entièrement sacrifiée à la musique, et cette préférence tenait tellement aux entrailles de la nation, qu'elle ne fut aucunement ébranlée par tous les changements politiques que subit alors la France, et qu'elle ne varia ni pendant les terreurs de la Révolution, ni pendant les guerres de l'Empire, ni sous le régime tranquille des Bourbons. Donc, le dix-neuvième siècle, en son premier tiers, se sent surtout porté vers les théâtres où l'on chante et n'a presque pas d'autre goût artistique et théâtral que celui de la musique.

Et cela s'explique à la rigueur. Le grand mouvement de rénovation musicale, inauguré par Gluck et qui n'avait pas eu le temps de donner tous ses fruits avant l'explosion de la tourmente révolutionnaire, se poursuit avec Spontini dans les premières années du siècle, au moment même où le mouvement romantique, éclos en Allemagne avec Weber, et la musique ornée, arrivée à son paroxisme en Italie avec Rossini, vont s'entrechoquer à Paris. De ces trois éléments fusionnés naîtra presque aussitôt l'opéra français moderne, incarné dans Meyerbeer. A trois ou quatre ans de distance, Weber et Rossini passent par Paris. L'un vient de Dresde, l'autre de Bologne et tous deux vont à Londres; mais la ville où ils ne font que passer est presque plus importante à leurs yeux que celle où ils tendent, et l'accueil qu'ils y reçoivent, l'empressement du monde à les applaudir montre assez de quelle auréole ces deux hommes de génie étaient déjà entourés aux yeux des dilettantes français. L'arrivée de tels voyageurs n'aurait rien d'extraordinaire aujourd'hui que les communications sont si rapides et que les hôtes les plus illustres affluent toute l'année à Paris; mais ce qui nous frapperait beaucoup moins acquérait alors une importance capitale eu égard aux difficultés du voyage, à la rareté de visiteurs aussi marquants.

Et, par une coïncidence singulière, ces deux hommes qui personnifiaient le génie musical en ses deux écoles les plus opposées, étaient poussés par la destinée à Paris, juste au moment où l'on venait d'inaugurer cette

magnifique salle de théâtre où l'Académie de musique a séjourné pendant un demi-siècle ; installation provisoire, à ce qu'on disait toujours, et qu'un désastre irréparable a seul pu terminer. Cette inauguration s'était faite avec moins d'apparat que ne se fit, cinquante ans plus tard, celle de la salle actuelle ; mais les regrets que laisse une salle de spectacle ou de concert ne se mesurent pas au plus ou moins de réclame et de bruit dont on salua sa naissance, et nul Opéra ne sera jamais plus regretté que celui de la rue Le Peletier. Debret avait fait du premier coup un chef-d'œuvre, et cela sans écrire aucun livre : il ne croyait pas qu'il en fût besoin pour démontrer l'excellence d'une salle et il avait pleinement raison.

Les différents chapitres qui suivent tendent à retracer les goûts et préférences de la société parisienne au commencement du siècle en prenant tour à tour pivot un des faits considérables de cette période dans l'histoire, tantôt du théâtre, tantôt de la société même : soit l'arrivée et les tâtonnements de Spontini jusqu'à son triomphe définitif, soit le passage de Weber et celui de Rossini à travers la France, ou bien les ambitions caressées et les réformes rêvées par un grand peintre ; ou encore les critiques téméraires et les jugements ironiques d'un maître railleur, sans oublier le répertoire même de l'Académie de musique à cette époque et l'historique de la salle où le monde des dilettantes tenait alors ses assises.

Mais tout se tient dans l'histoire des arts et il était bien difficile d'isoler certains faits sans expliquer d'où

ils découlaient. Il aurait été insuffisant, par exemple, de raconter la venue et les progrès de Spontini en France en négligeant les opéras d'un autre grand compositeur, de Mozart, qui avaient été représentés peu auparavant pour la première fois chez nous et qui, sans avoir eu de succès, n'en avaient pas moins ménagé la transition entre Gluck et Spontini et préparé le public à la venue de celui-ci. De même, comment parler, même anecdotiquement, du répertoire de l'Académie de musique à telle époque précise sans dire au moins ce qu'il avait été auparavant, ce qu'il fut depuis? comment rappeler les beaux jours d'une salle à jamais regrettable et regrettée sans dire quelles salles elle remplaçait et quelle autre la remplaça?

Toutes les parties de ce livre, et celles-là même où l'auteur paraît faire un peu l'école buissonnière, ont un but déterminé qui est de peindre les goûts artistiques, les tendances musicales de la société parisienne à une époque où notre premier théâtre de musique était presque tout à ses yeux, dans un temps où cette société était bien maîtresse en son domaine, n'étant mélangée d'aucun élément externe et voyageur. Il serait téméraire d'entreprendre un pareil travail pour l'époque actuelle où le monde, parisien d'origine, est comme noyé dans cette foule d'étrangers qui prennent droit de cité si vite au milieu de nous, et l'époque choisie, le premier tiers du siècle à peu près, outre qu'elle était déterminée exactement par les faits, est bien la dernière sur laquelle on puisse essayer un travail de ce genre. A partir des chemins de fer et du second Empire — date extrême —

il n'est plus de société parisienne au vrai sens du mot ni de théâtre vivant exclusivement du public français : Paris, désormais, ce sera tout le monde, et c'est sur le monde entier que devront vivre les théâtres de Paris.

WEBER A PARIS EN 1826.

I.

DÉPART DE DRESDE POUR LONDRES. — ARRÊT DE CINQ JOURS A PARIS.

C'est à la fin de février 1826, — trois mois avant sa mort, — que Weber passa par Paris pour se rendre à Londres, où il allait surveiller les dernières études et diriger les premières représentations de son *Oberon* au théâtre de Covent Garden. L'illustre compositeur ne fit que traverser Paris, car il y resta à peine cinq jours, — du 25 février au 2 mars — mais tel était le renom de l'auteur d'*Euryanthe* et du *Freischütz,* qu'il ne put, pendant ce court séjour, échapper aux hommages et aux honneurs dus en tout temps au génie, et que l'éclatant succès de son *Freischütz*, sous la version quelque peu fantaisiste de Castil-Blaze, devait rendre, dans ce cas particulier, plus sincères et plus cordiaux. Moins d'un an auparavant, Weber écrivait d'Ems à sa femme, le 3 août 1825 : « Le jeune Schlesinger ne cesse de m'annoncer de Paris

quel *furore le Freischütz* continue d'exciter en cette ville et m'adjure d'y venir le plus tôt qu'il me sera possible pour composer un opéra. » Weber n'avait pas répondu à cette flatteuse ouverture ; mais ce devait lui faire un sensible plaisir que de pouvoir s'assurer, en passant, du degré d'estime et d'admiration que les amateurs français marquaient pour ces créations allemandes.

Il n'était pas resté jusque-là sans avoir des rapports officiels avec la France. Dans le cours de l'été de 1824, il avait vu arriver à Dresde un ambassadeur de l'Opéra de Paris, le chevalier de Cussy, qui venait le solliciter d'écrire un grand opéra tout exprès pour cette ville et de l'y venir diriger. Peut-être aurait-il accédé à ces propositions, s'il n'eût reçu, en même temps, des offres bien plus séduisantes du directeur de Covent Garden, Charles Kemble, qui lui demandait un ouvrage nouveau dans les mêmes conditions que le chevalier de Cussy, mais qui lui offrait, en plus, de fixer lui-même ses honoraires et de venir diriger à Londres non seulement ce nouvel opéra, qui devait être un *Faust* ou un *Oberon*, mais aussi ses précédents ouvrages, comme *Preciosa* et *le Freischütz*. C'était une supériorité des théâtres anglais sur l'Opéra français d'avoir déjà à leur répertoire ces deux ouvrages intacts, alors que nous n'avions qu'un arrangement de fantaisie, — et l'Angleterre l'emporta sur la France (1).

(1) *Preciosa*, aussi bien que *le Freischütz*, avait été mise en trois actes

Le chevalier Ferdinand de Cussy recueillit pourtant quelque gain de sa mission auprès de Weber. Il était poète à ses heures perdues et il avait prié le célèbre compositeur de mettre en musique certaine romance en trois strophes de sa façon : *Elle était simple et gentillette.* Weber, qui refusait d'écrire un opéra, ne pouvait refuser au chevalier l'aumône d'une romance, et il lui promit de mettre la sienne en musique ; il la composa, en effet, au mois d'août 1824, dans sa chère maison de campagne d'Hosterwitz, en Saxe, aux environs de Pilnitz. Il fit là une éclatante exception en faveur du chevalier, car ce modeste *lied* fut le seul morceau qu'il écrivit durant les dix-sept mois d'inaction complète, — du 29 août 1823, date de l'achèvement d'*Euryanthe,* au 29 janvier 1825, date de son premier travail pour *Oberon :* — repos absolu qui marquait, chez lui, un véritable apaisement et qui semblait presque annoncer l'approche de la mort. Telle était alors sa fatigue et aussi sa répulsion pour le moindre travail, qu'il n'aurait même pas fait cette malheureuse romance, s'il n'y avait été presque contraint par le poète, qui ne cessait de le harceler de Paris. Weber note, en effet, sur son journal, le 18 août : « Reçu, aujourd'hui, une lettre de Cussy ; » et, peu de jours après, il attaquait cette romance, qu'il composa dans la journée du 23. Il la retravailla enfin dans le courant de décembre, et l'envoya à son impi-

par Th. Sauvage et arrangée par le musicien Crémont, pour être jouée à l'Odéon sous ce titre : *les Bohémiens.* La première représentation de *Preciosa* à Dresde datait de 1822.

toyable poète par l'intermédiaire de l'ambassadeur de France, Portal.

Il y avait deux ans alors, — pas davantage, — que le nom de Weber avait été imprimé pour la première fois en France, — en 1822, — et c'est par son orgueilleux rival Spontini que le musicien allemand apprit cette nouvelle si flatteuse pour son amour-propre. Dès les premiers jours du printemps de 1822, Weber s'était enfermé à sa maison des champs d'Hosterwitz, afin de travailler plus activement à l'*Euryanthe,* mais il avait dû revenir à Dresde au commencement de juin pour y recevoir Spontini. La rencontre des deux maîtres eut lieu le 11 de ce mois et ne fut pas des plus cordiales, bien que Weber fût allé saluer Spontini à l'hôtel de la Poste et qu'il se fût aimablement mis à sa disposition pour toutes ses visites ou courses d'affaires. Cette froideur était toute naturelle entre les deux grands musiciens, car un an était à peine écoulé depuis leur lutte acharnée sur la scène de l'Opéra de Berlin, avec *Olympie* et *le Freischütz.* Mais le rusé Italien s'entendait à merveille à conquérir les bonnes grâces des personnes mêmes dont il savait ne pas posséder les sympathies, et il y arriva sans peine avec Weber. Il suffit, pour cela, de lui remettre deux bouts de journaux français qui prononçaient son nom pour la première fois et lui assignaient le second rang, immédiatement après Beethoven : ce fragment-ci était extrait des *Débats,* et cet autre avait été découpé dans le *Courrier des spectacles.* Weber fut très vivement touché de cette attention, et

il conserva avec le plus grand soin ces précieux papiers que son fils n'a pas manqué de publier à son tour avec une égale satisfaction.

Ces éloges n'avaient pourtant rien de bien flatteur, car c'étaient de simples annonces rédigées en style de réclame pour accompagner l'avis que « la sonate de Beethoven, œuvre CIX, prix : 6 francs, et l'*Invitation à la Valse*, rondeau brillant par Charles-Maria de Weber, œuvre LXV, prix : 4 fr. 50 c. », venaient de paraître chez tel ou tel éditeur. Et la preuve que ces deux articles avaient la même origine, c'est qu'ils disaient la même chose en termes identiques : « Annoncer une œuvre de Beethoven, dire que c'est le dernier enfant de son génie, c'est appeler toute l'attention de nos pianistes sur une production déjà populaire en Allemagne. Ce n'est pas pour de tels noms qu'il faut des passe-ports ; mais il faut annoncer le mérite encore inconnu, il faut prôner le talent dans le pays où il n'a pas fait ses preuves. C'est à ce titre que nous recommandons à nos lecteurs l'*Introduction* (*sic*) *à la Valse*, de Charles-Maria de Weber, compositeur qui, dans sa patrie, occupe à la fois les concerts et les théâtres. Son rondo *brillant* nous semble fait pour ne pas demeurer *obscur* (1). » — Le trait final par antithèse n'est-il pas bien trouvé? moins heureux, cependant, que le subterfuge de Spontini, qui devait assez connaître la presse française, après seize ans de séjour à Paris, pour distinguer une ré-

(1) *Courrier des spectacles*, 4 juin 1822. L'annonce des mêmes morceaux, avec réclame pareille, avait paru au *Journal des Débats* du 2 mai.

clame d'un article, et qui faisait passer l'une pour l'autre aux yeux du trop crédule Weber.

Si rapide qu'ait été le passage de Weber à Paris, il ne laisse pas de présenter un réel intérêt, en raison de l'importance d'un tel hôte, car il est également curieux de savoir comment il y fut accueilli par ses pairs, de quelle façon il les jugea, eux et les œuvres lyriques qu'il put saisir au vol à Paris, de quelle manière enfin il passait ses journées dans la capitale, quelles furent ses distractions favorites et ses relations préférées. Il est bien étonnant que personne en France n'ait songé à retracer cette courte période de la vie de Weber, avec les détails qu'elle comporte et qui sont tous également intéressants pour nous autres Français. Pour faire un tel récit, forcément plus minutieux qu'étendu, il faut non seulement se guider sur les écrits posthumes de Weber, publiés par ses amis Wendt et Théodore Hell (1), et sur le bel ouvrage de son fils (2), mais s'efforcer aussi de reconstituer le monde et les théâtres parisiens à l'entour de Weber. C'est la seule façon de bien apprécier les événements antérieurs, que de se transporter dans cette atmosphère si différente et de vivre la vie passée avec ceux dont on raconte les actes ou dont on apprécie les jugements.

(1) *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber* (Écrits posthumes de C.-M. de Weber). Dresde, 1828, 3 vol. petit in-8°. C'est dans le troisième que se trouve raconté brièvement le voyage de Weber, avec quelques fragments de ses lettres de Paris.

(2) *Carl Maria von Weber, ein Lebensbild* (portrait biographique), par Max-Marie de Weber, 3 volumes, avec portrait. Leipzig, Ernest Keil, 1864 et 1866.

Weber était tenu par son traité de se trouver à Londres dans les premiers jours de mars : eu égard au temps qu'il fallait pour le voyage, en tenant compte des retards imprévus et des courtes stations qu'il voulait faire en chemin, il décida de partir un mois à l'avance, quelque douleur qu'il éprouvât à quitter sa famille et son pays, sans se douter pourtant qu'il ne les reverrait plus. Il avait mis ordre à ses affaires, fait son testament et pris des mesures pour que sa femme n'eût rien à redouter s'il succombait en route ; il avait enfin assisté à une représentation d'adieu, organisée avec *le Freischütz* par les artistes, qui voulaient aussi chanter une cantate de circonstance ; mais les pleurs leur coupant la voix, la représentation s'était terminée au milieu d'un silence funèbre et d'amers sanglots.

Après une nuit de veille, passée à demi dans les larmes, le 7 février, à sept heures du matin, une chaise de poste, chargée de bagages et dans laquelle avait déjà pris place Fürstenau, flûtiste et compositeur de talent, qui devait accompagner son ami dans ce lointain voyage, s'arrêta devant la porte de Weber. Jamais départ ne fut plus déchirant que celui de cet homme, s'éloignant pour si longtemps de sa femme et de ses enfants ; jamais séparation plus douloureuse que celle de cette femme qui espérait à peine revoir son mari et qui prit congé de lui comme on fait d'un mourant. Après avoir encore embrassé sa Caroline aimée et ses enfants endormis, le voyageur chaussa d'épaisses bottes de velours, revêtit une pelisse de fourrures et

s'élança en pleurant dans la voiture, qui disparut bientôt dans l'épais brouillard de l'hiver... Alors Caroline, tombant à genoux dans sa chambre, s'écria comme saisie d'un pressentiment funeste : « C'est son cercueil que je viens d'entendre clouer! »

Jusqu'à Oschatz, Weber se servit de ses propres chevaux, mais il les dut quitter en cette ville, et lui qui avait pourtant le cœur ferme, écrivait plus tard à sa femme : « J'ai congédié là le vieux Jean, qui a emmené les chevaux, et comme rien de Dresde ne restait plus autour de moi, je sentis mon cœur se briser et je me blottis au fond de la voiture pour y cacher mes larmes... » Il n'avait pas plus tôt cédé à ses tristes pensées, qu'il croyait en avoir trop dit, par crainte d'augmenter la douleur des siens : rien de touchant, dans la correspondance qui se poursuivait alors entre Weber et sa femme, comme de voir les efforts qu'il fait pour dissimuler autant que possible à celle-ci, sans aller pourtant contre la vérité, ses peines et son amère affliction, dont la révélation pourrait accroître le chagrin de sa chère Lina.

Le voyage, qui s'accomplit presque d'une traîte, exerça une influence vivifiante sur la santé de Weber. L'espérance reprenait le dessus dès que sa maladie faisait le moindre relâche ou qu'un rayon de soleil pénétrait par la portière de la voiture. Il imaginait alors quelque voyage à venir avec toute sa petite famille, il marquait déjà la place de chacun dans la chaise de poste : ici Lina, ici Max, ici Lex, Ali, etc.; puis il montrait dans quelle poche il devait fourrer

jouets et bonbons pour distraire les enfants de la longueur du chemin. Mais dès que la fatigue se faisait sentir, le mal du pays le reprenait violemment, et c'était à ce point qu'en arrivant à Francfort, il exprimait durement le désir que ses vieux amis, Hoffmann et Gottfried Weber, ne se trouvassent pas là, afin d'éviter la scène attendrissante des adieux.

D'autres fois, il plaisantait avec ses maux et écrivait en riant : « Madame ma toux a des caprices ; en tout cas, elle sert à me faire lever de bon matin et me fait gagner du temps. Chaque pas en avant me rapproche de vous en pensée. Je suis décidément un Saxon pur sang, une vraie nature de Philistin absolument réfractaire aux voyages. » Il était passé d'abord par Leipzig, d'où il avait écrit une lettre très touchante à sa femme, puis par Weimar; il arriva enfin à Francfort, où il s'arrêta un jour, juste le temps d'embrasser ses amis, Gottfried Weber, Guhr et Forti, — son accès de misanthropie était passé, paraît-il, — et d'assister à une excellente exécution du *Judas Macchabée,* de Händel, par la Société chorale *Cæcilia.* Encore quelques relais de poste, et il touchait à la frontière française.

II.

COLÈRE DE WEBER CONTRE CASTIL-BLAZE A PROPOS DU *Freischütz*. — LETTRES RETROUVÉES ET LETTRE INÉDITE.

En entrant en France, Weber marchait au-devant d'un triomphe assuré, et il allait pouvoir juger par lui-même quelle admiration le succès populaire de *Robin des bois* avait fait rejaillir sur l'auteur du *Freischütz ;* quelques mois plus tôt, il aurait vu les élégantes porter, pendant l'hiver qui suivit l'apparition du chef-d'œuvre, des robes rayées rouge et noir, dites à la *Robin des bois*. La partition entière, et surtout le chœur des Chasseurs, jouissait d'une popularité fatigante, tant les oreilles en étaient rebattues. Presque pas de rue où l'on ne fût poursuivi par ce refrain écorché : *Chasseur diligent;* presque pas d'église où l'on n'entendît les fidèles chanter avec onction, — toujours sur l'air en vogue :

Chrétien diligent,
Devance l'aurore,
A ton Sauveur encore
Adresse tes chants.
Ave Maria,
Gratia plena,
La, la, la, etc...

Cela passait alors pour de la musique religieuse.

Théâtre de l'Odéon, d'abord Théâtre-Français, de 1782 à 1798. — (Lallemand del., Née sc. — Collection Hémar.)

Une préoccupation troublait cependant la joie du succès au cœur de Weber : c'était l'idée de voir le massacre que Castil-Blaze avait fait de sa création originale, quand bien même cet arrangement aurait été nécessaire pour assurer le succès, car avec l'amour-propre du génie, le maître se refusait absolument à croire que sa magnifique conception eût eu besoin d'un arrangeur pour prendre pied à Paris et soulever l'enthousiasme de la foule. Mais le fait était malheureusement exact et il faut en convenir, au risque de déprécier le goût musical de nos pères : les retouches de Castil-Blaze avaient seules pu assurer la gloire de Weber et changer en triomphe la déroute du premier soir.

Le Freischütz avait fait son apparition à Paris, le 7 décembre 1824, au théâtre de l'Odéon (1). Sauf le personnage de l'ermite, que la censure avait fait disparaître, c'était une traduction littérale et complète de l'ouvrage allemand. Castil-Blaze, que le directeur avait chargé de cette traduction, avait montré assez de modestie à l'égard de l'auteur et assez d'estime envers le public pour respecter de tout point le chef-d'œuvre qu'il avait seulement baptisé *Robin des bois*. Il avait espéré un grandissime succès, ce fut une déroute effroyable, surtout à partir du dernier acte : l'ouver-

(1) La vue ci-jointe de l'Odéon est exactement conforme à ce qu'il était en 1824, sauf les deux ponts qui le reliaient aux maisons voisines et dépendantes du théâtre, qu'on supprima, après l'incendie de 1818, qui avait détruit seulement l'intérieur de la salle en laissant la façade intacte ainsi que le grand foyer.

ture et le chœur des Chasseurs trouvèrent seuls grâce auprès d'un public affolé de tapage et qui criait, hurlait, sifflait par plaisir.

Castil-Blaze dut alors faire appel à tous ses talents d'arrangeur. L'artiste avait prévalu un instant : ce désastre fit reprendre le dessus au « vétérinaire musical ». Il prit l'opéra de Weber, et, comme il s'en vante lui-même, « l'estropia, le disposa sur un autre plan, le tripota à sa fantaisie afin de l'assaisonner au goût des auditeurs ». La besogne lui plaisant, il s'y mit de tout cœur et neuf jours lui suffirent pour faire cette singulière cuisine. La deuxième représentation fut annoncée pour le 16; les siffleurs du premier soir revinrent pour achever « le monstre », mais ils trouvèrent porte close : la salle était occupée depuis le parterre jusqu'aux quatrièmes loges. Par surcroît de précaution, l'ingénieux directeur avait, non pas loué, mais bien donné les places, en se réservant de choisir son public. Pendant dix représentations, le même incident se renouvela; à la onzième seulement, les portes de l'Odéon s'ouvrirent pour tout le monde. Grâce à cet adroit subterfuge et aux corrections de Castil-Blaze, le succès du *Freischütz* était désormais assuré. Ce succès depuis ne fit que grandir : la réaction s'était produite, elle fut très vive et se traduisit par une série de trois cent vingt-sept représentations.

Weber avait dû être médiocrement flatté de ce raccommodage musical, mais il n'avait pas jugé à propos de s'élever contre, soit qu'il préférât voir *le Freis-*

chütz se jouer sous cette forme imparfaite plutôt que d'être mis à l'écart dans sa forme originale, soit qu'il excusât volontiers Castil-Blaze d'un agencement qui lui valait grand succès et grand renom, à lui-même, sinon grand profit. Mais il n'en fut pas ainsi quand il apprit que le même Castil-Blaze avait offert au directeur de l'Odéon et à celui de l'Opéra-Comique, le chevalier de Picquencourt, une traduction et un arrangement d'*Euryanthe,* réorchestrée d'après la réduction pour piano, parce que les parties d'orchestre auraient coûté trop cher à acquérir. Sitôt qu'il eut vent de cette nouvelle, Weber écrivit à l'arrangeur et au directeur pour avoir quelques explications, mais il ne reçut aucune réponse ni de l'un ni de l'autre. Un beau jour enfin, il apprit que son *Euryanthe* allait définitivement paraître au théâtre de l'Odéon; il renouvela alors ses réclamations, sans mieux réussir à obtenir la moindre nouvelle. Weber se trompait quelque peu et ne pouvait pas très bien juger les choses à distance : le cas était tout différent et beaucoup plus grave pour *le Freischütz* que pour *Euryanthe. Robin des Bois,* en effet, était un pastiche relativement exact du *Freischütz*, et à part quelques morceaux supprimés, c'était la partition complète arrangée à la mode française; dans *Euryanthe,* au contraire, Castil-Blaze n'avait pris que certains morceaux, en nombre restreint, pour les réunir à d'autres de six ou huit compositeurs différents. *Robin des bois* était bien encore *le Freischütz, la Forêt de Sénart* n'était plus *Euryanthe.*

Il faut voir quelles avaient été l'idée et la façon de procéder de l'implacable arrangeur. Il avait entrepris de rajeunir la comédie de Collé si connue et tant de fois applaudie, *la Partie de chasse de Henri IV*, en la disposant à sa guise pour y introduire quantité de morceaux de musique empruntés à différents opéras étrangers, allemands ou italiens. L'ouverture était celle du *Torvaldo e Dorliska,* de Rossini, suivie d'une cavatine de Pacini et d'un duo de *l'Esule di Granata* de Meyerbeer ; puis venaient un duo de Generali, celui plus connu de *la Cenerentola,* une romance archaïque du comte Thibault de Champagne, l'air populaire *Vive Henri IV!* un finale de *la Pietra di Paragone,* etc., etc. Ce finale était précédé d'un grand morceau d'ensemble entendu d'abord dans le troisième acte de *Robin des bois* et qu'on avait supprimé après la première représentation de cet opéra, puis la part de Weber dans ce gâchis musical était complétée par l'air d'Annette avec alto solo, extrait du *Freischütz,* pour être appliqué encore à un conte de revenant, que Mlle Amélie d'Orgebray chantait en rivalisant de talent avec la viole de Tolbecque, et enfin par des couplets et un chœur de l'orage, empruntés à *Euryanthe.* « Le chœur des Chasseurs qui appellent le roi est fort ingénieusement coupé — dit le rédacteur des *Débats,* C. (Duviquet), minutieusement renseigné et très favorable aux ravaudages musicaux de son confrère XXX, — par une invocation dont le caractère forme opposition avec les cris des chasseurs et les fanfares des cors. On a reconnu l'auteur de *Robin des bois* au parti qu'il a

su tirer de ses groupes d'instruments à vent ; ce chœur est de la plus grande beauté. » L'auteur de *Robin*, dans la pensée de l'écrivain, est-il Castil-Blaze ou Weber? Car la belle invocation qui charmait tant Duviquet est précisément cet andante que l'arrangeur a dû prendre quelque part dans les œuvres de Weber pour souder ensemble les couplets des chasseurs, de façon à bâtir ce fameux chœur qu'on exécute depuis cinquante ans sous cette forme même au Conservatoire : ce n'est plus là le chœur d'*Euryanthe*, mais celui de *la Forêt de Sénart*, dû à la collaboration forcée de Castil-Blaze et de Weber.

La première représentation de *la Forêt de Sénart* fut donnée à l'Odéon le samedi 14 janvier 1826 ; le spectacle commençait par la jolie comédie de Wafflard et Fulgence : *le Célibataire et l'Homme marié*. L'opéra comique de Castil-Blaze était joué de la façon suivante : Henri IV, Lecomte ; le duc de Bellegarde, Adolphe ; M. de Concini, Latappy ; Michaud, Camoin ; Richard, Léon Chapelle ; Lucas, Léon Bizot ; Colas, Saint-Preux ; puis Mmes Camoin, Amélie et Montano : Margot, Catau et Hélène. On remarqua, à ce propos, que, seul de tous les personnages de Collé, Sully n'avait pas trouvé grâce auprès de la censure, et avait dû, de par MM. Quatremère et Royou, laisser son maître courir seul le cerf et s'égarer chez de braves paysans. Le spectacle finit au milieu d'un orage de bravos et de sifflets, et ce tumulte rend exactement l'impression produite, car il y a pareille division entre les divers journaux et les divers spectateurs. La plupart pourtant trouvent

l'ensemble du spectacle assez médiocre et font la leçon à Castil-Blaze, ceux-ci pour avoir gâté la pièce de Collé, ceux-là pour avoir dérangé la musique de Weber, de Beethoven, de Rossini, ces trois musiciens étant seuls nommés sur l'affiche à l'exclusion de Pacini, de Meyerbeer, de Generali, etc.

La Pandore déclare l'idée malheureuse et la mise en œuvre plus malheureuse encore ; *le Constitutionnel* ne trouve pas la pièce à son goût, mais il apprécie fort la musique, — tout au plus regrette-t-il un léger défaut d'unité dans l'expression dramatique, par suite de ces sources diverses, — et il renchérit sur les éloges presque unanimes adressées à Lecomte, excellent chanteur, mais acteur un peu froid dans le rôle du roi, à Mlle Montano, douée d'une voix ravissante, à Bizot, assez drôle en Lucas, et surtout à Mlle Amélie Dorgebray, qui paraît avoir obtenu le plus grand succès de la soirée avec son ariette du *Freischütz*. Le *Journal de Paris*, dans sa satisfaction imperturbable, ne fait la leçon, — assez justement, il faut le dire, — qu'aux siffleurs habituels du théâtre, qui n'ont cessé de souligner par leurs rires les expressions un peu naïves des paysans et qui prenaient pour une pièce nouvelle la comédie si agréable et si connue de Collé : décidément le public était bien le même autrefois qu'aujourd'hui. *Le Moniteur*, enfin, juge très sévèrement et sans phrases le ravaudage musical de Castil-Blaze : « Sans nous étendre en ce moment sur cette nouvelle manie de dénaturer ainsi les plus beaux morceaux de musique et sur cette prétention de nous faire accroire que

tels ou tels effets peuvent s'adapter à toutes les situations possibles, nous dirons que le public a reçu assez froidement ce *pasticcio* et nous craignons que Collé ne paie ici pour l'anonyme. » Cette note non signée fait honneur au rédacteur qui l'a écrite, quel qu'il fût : — peut-être était-ce le directeur Sauvo.

Berlioz, bien des années plus tard, protesta contre ces mutilations infligées à son idole, avec une rage vengeresse, avec des éclats de fanatisme artistique, qui laissent loin derrière les timides réserves du *Constitutionnel* et la condamnation anonyme du *Moniteur*.

« Weber, en voyant ce que Castil-Blaze, ce musicien vétérinaire, avait fait de son *Freyschütz,* ne put que ressentir profondément un si indigne outrage, et ses justes plaintes s'exhalèrent dans une lettre qu'il publia à ce sujet avant de quitter Paris. Castil-Blaze eut l'audace de répondre : que les modifications dont l'auteur allemand se plaignait avaient *seules* pu assurer le succès de *Robin des bois,* et que M. Weber était bien ingrat d'adresser des reproches à l'homme qui l'avait popularisé en France. O misérable!... Et l'on donne cinquante coups de fouet à un pauvre matelot pour la moindre insubordination !...

« N'est-ce pas la ruine, l'entière destruction, la fin totale de l'art?... Et ne devons-nous pas, nous tous épris de sa gloire et jaloux des droits imprescriptibles de l'esprit humain, quand nous voyons leur porter atteinte, dénoncer le coupable, le poursuivre et lui crier de toute la force de notre courroux : « Ton crime est ridicule, *Despair!!* Ta stupidité est criminelle ; *Die!!*

Sois bafoué, sois conspué, sois maudit! *Despair and die!!* Désespère et meurs (1)! »

Berlioz se trompe dans son emportement. Ce n'est pas en quittant Paris, mais avant d'y arriver que Weber protesta, par la voie des journaux, contre les tortures morales que lui infligeait ce bourreau qui prétendait être son bienfaiteur. Impatienté de voir plagiaire et directeur se rire de lui sans daigner même répondre à ses lettres, il prit un parti héroïque et les fit insérer dans un journal français, par l'intermédiaire de l'éditeur Schlesinger. A part Berlioz, qui indique une piste fausse, aucun écrivain français ou allemand n'a jamais fait la moindre allusion à ces lettres publiées à Paris : aussi m'a-t-il fallu beaucoup de patience pour les rechercher dans les trente ou quarante journaux politiques et littéraires un peu importants qui paraissaient alors à Paris. Je n'ai donc pas envie de voir d'excellents confrères les reproduire demain en se donnant les gants de la découverte : aussi imiterai-je le silence prudent de Castil-Blaze. Il ne nomme pas dans sa réponse le journal qui avait accueilli la réclamation de Weber, pour empêcher ses confrères de la lire ; je ne le nommerai pas davantage pour forcer les miens à tenir compte de ma peine, à moins qu'ils ne préfèrent chercher eux-mêmes à leur tour, — et peut-être ne pas trouver.

Voici donc la note qui parut un beau matin de 1826, dans certain journal de Paris :

(1) *Mémoires de Berlioz*, p. 59 et 63.

M. Weber, auteur de l'opéra du *Freyschütz* et de beaucoup d'autres ouvrages, a écrit à M. Castil-Blaze les deux lettres que voici :

Dresde, le 15 décembre 1825.

Monsieur,

Il y eut un temps où je regardais comme une des principales jouissances de mon séjour futur à Paris, de faire la connaissance personnelle de l'auteur de *l'Opéra en France,* ouvrage auquel je témoignerai toujours toute l'estime qu'il mérite à si juste titre. J'ai été persuadé que je ne pouvais que gagner à la conversation d'un écrivain si plein des plus purs et justes points de vue, et je m'en félicitais déjà d'avance. Jugez, Monsieur, après tout cela (je puis bien le dire), de ma profonde douleur de voir détruites des belles espérances, par la manière dont vous avez agi vis-à-vis de moi.

Vous vous proposez d'abord d'arranger mon opéra *le Freyschütz* pour la scène française. Rien au monde ne pourrait être plus flatteur pour moi et exiger ma plus sincère gratitude ; mais vous ne trouvez pas nécessaire d'en parler au compositeur, ni de lui communiquer vos idées sur les changements, peut-être inévitables, pour votre public. Vous vous procurez la partition sur un chemin tout à fait illégitime (pour légitime peut-être qu'il vous a paru), car mon opéra n'étant ni gravé ni publié, aucun maître ni marchand de musique n'avaient le droit de le vendre. Enfin, l'opéra est mis en scène, et vous m'ignorez encore jusqu'au point de prendre aussi le droit de compositeur pour vous.

Je vois tout cela et j'attends, d'un jour à l'autre, d'être honoré d'une lettre de vous, Monsieur ; il m'a paru impossible qu'un homme de votre mérite, de vos points de vue sur l'art, pourrait oublier entièrement tout ce qu'un artiste et galant homme doit à l'autre ; au contraire, j'entends dans ce moment que vous venez de publier la partition du *Freyschütz.* Ah ! Monsieur, que devien-

dra tout ce qui nous est sacré, et sans les avoir même acquis sur le chemin légitime?

Monsieur, je ne m'adresse à personne qu'à vous-même, à votre loyauté, à tous les sentiments nobles que vous avez exprimés tant de fois en parlant de l'art et sur ce qu'on lui doit. Laissez-moi espérer que rien qu'une négligence assez naturelle aux artistes ait pu vous faire oublier tout à fait l'existence du compositeur du *Freyschütz*, et soyez persuadé que je conserverai autant que possible les sentiments d'une véritable estime due à vos talents, avec laquelle j'ai l'honneur d'être, etc.

CH.-M. DE WEBER.

Dresde, 4 janvier 1826.

Monsieur,

Il vous a paru superflu de m'honorer d'une réponse sur ma lettre du 15 décembre, et me voilà, malgré moi, pour une seconde fois dans la nécessité de vous écrire.

On m'a fait part qu'on allait monter au théâtre de l'Odéon un ouvrage où il y a des morceaux de l'*Euryanthe*. C'est mon intention de monter moi-même cet ouvrage à Paris; je n'ai point vendu ma partition, et personne ne l'a en France; c'est peut-être sur une partition gravée pour piano que vous avez pris les morceaux dont vous voulez vous servir. Vous n'avez pas le droit d'estropier ma musique en y introduisant des morceaux dont les accompagnements sont de votre façon. C'était bien assez d'avoir mis dans *le Freyschütz* un duo d'*Euryanthe*, dont l'accompagnement n'est pas le mien.

Vous me forcez, Monsieur, de m'adresser à la voix publique et de publier dans les journaux français que c'est un vol qu'on me fait, non seulement de musique qui n'appartient qu'à moi, mais à ma réputation, en faisant entendre sous mon nom des morceaux estropiés. Pour éviter toutes querelles publiques, qui ne

sont jamais avantageuses tant pour l'art que pour les artistes, je vous prie instamment, Monsieur, de vouloir lever de suite de l'ouvrage que vous avez arrangé, tous les morceaux qui m'appartiennent.

J'aime à oublier le tort qu'on m'a fait ; je ne parlerai plus du *Freyschütz,* mais finissez là, Monsieur, et laissez-moi l'espérance de pouvoir nous rencontrer une fois avec des sentiments dignes de votre talent et de votre esprit.

Agréez, etc.

CH.-M. DE WEBER.

En publiant ces lettres sans commentaire, et en ne les insérant que dans un seul journal, — peut-être n'avait-il pas pu faire plus, — Schlesinger usait encore de ménagements, car Weber aurait désiré que ses deux épîtres à Castil-Blaze fussent insérées dans *tous* les journaux et précédées d'un préambule explicatif en sa faveur. Au surplus, voici la lettre même que Weber écrivit sur ce sujet à Maurice Schlesinger, lettre encore inédite, même en langue allemande, et dont je dois la communication à M. Schlesinger fils.

Dresde, 5 janvier 1826.

Cher monsieur,

J'ai recours à votre bienveillante activité : il n'est si grande patience qui ne s'épuise, et la mienne est à bout. Après que M. Castil-Blaze eut eu l'inqualifiable impudence d'offrir mon *Freyschütz* au public avant que la partition n'en fût gravée, je lui écrivis la lettre ci-jointe, qui lui fut remise par l'ambassade royale de Saxe, et dans laquelle je me flatte qu'on ne méconnaîtra pas mes intentions pacifiques. Il n'a pas daigné me faire

réponse et, depuis, il s'est emparé de mon *Euryanthe* qu'il a taillée et accommodée à sa guise. Je dois à mon honneur d'artiste, je dois à l'art en général de ne pas supporter plus longtemps de pareilles façons d'agir. Je vous prie donc de faire tenir à M. Castil-Blaze la lettre ci-jointe, en gardant la copie qui vous est destinée : je désirerais qu'il s'engageât *par écrit* à ne plus considérer désormais mes œuvres comme les siennes et à faire disparaître de *la Partie de chasse de Henri IV* les morceaux d'*Euryanthe* qu'il y a introduits.

Que si par impossible il se tenait sur la négative, je vous serais obligé de faire imprimer mes deux lettres dans *tous* les journaux de Paris, en les faisant précéder d'une note qui les explique. Le sentiment de la justice est trop vif chez la nation française pour laisser plus longtemps méconnaître les droits et défigurer les œuvres d'un artiste qui se trouve fort honoré des sympathies qu'elle lui a déjà marquées. Je m'en remets d'ailleurs à vous pour le détail, et vous recommande seulement d'employer dans la forme autant de douceur et de modération qu'il vous sera possible.

J'ai l'honneur, etc.

CH.-M. DE WEBER.

La prétention d'obtenir de Castil-Blaze un désistement par écrit ne pouvait venir qu'à l'idée d'un homme qui vivait loin de Paris, et qui ne savait pas à qui il avait affaire ; elle nous paraît bien naïve aujourd'hui, et tout aussi illusoire que cet appel à la bonne foi de la nation française, qui se souciait assez peu de cette querelle, ou qui, pour mieux dire, l'ignorait entièrement. En fait, l'idée d'introduire *le Freischütz* sur la scène française n'appartenait pas à Castil-Blaze. L'éditeur paraît l'avoir eue avant lui, — au moins un an plus tôt, — si bien que Weber s'en

était aussi occupé et qu'il avait dû faire parvenir sa partition à Habeneck. Il devait donc souffrir d'autant plus, en se voyant couper ainsi l'herbe sous le pied, et sa juste colère lui fait tenir, comme on peut voir, un langage très acerbe, — du moins quand il s'adresse à un tiers. Certain passage bien curieux et absolument inédit d'une lettre de Weber à son éditeur (de Dresde, 15 mars 1823) indique où en étaient alors les pourparlers entamés directement avec Weber, non seulement pour *le Freischütz*, mais surtout en vue d'un ouvrage original à composer pour Paris : deux points très importants pour juger le procès pendant entre Castil-Blaze et Weber, et qui étaient jusqu'à présent tout à fait ignorés.

« .... Ce sera avec le plus grand plaisir et toute la confiance due à un véritable artiste que j'enverrai à M. Habeneck la partition du *Freyschütz*. Bien que je persiste dans mes idées sur l'exécution de cet opéra à Paris, car je me persuade que le sujet n'y sera jamais goûté, ce me sera un plaisir et un honneur d'entrer en relations personnelles avec M. Habeneck. Cependant, dans l'ignorance où je suis des usages parisiens, je vous demanderai de me faire connaître quelles conditions seraient également acceptables et pour lui et pour moi. Je ne répugnerais pas à mettre en musique un livret français, pourvu qu'il ne heurtât pas trop mes idées ; je consentirais donc à séjourner à Paris un mois et demi ou deux, pour apprécier les ressources mises à ma disposition et en tirer le meilleur parti. Mais, comme j'aime à prendre mon temps, il ne

me serait pas possible d'écrire l'opéra d'un bout à l'autre à Paris ; je reviendrais donc ici, sauf à retourner en France pour l'exécution : ce serait affaire à Habeneck de choisir le moment et de préciser les dates. Bien que j'aie depuis longtemps le désir de visiter la capitale de la France, je ne puis cependant rompre mes relations de famille et d'amitié sans un motif sérieux, et partir à l'aventure. En outre, je compte aller à Vienne au mois d'août pour y mettre en scène mon grand opéra d'*Euryanthe :* voilà, me semble-t-il, un ouvrage qui s'adapterait aisément à la scène française (1)... »

Castil-Blaze ne voulut pas rester sous le coup des lettres de Weber, et il y répondit à sa façon, c'est-à-dire par un mélange de bonnes et de mauvaises raisons, sans parvenir à se disculper, comme artiste, de ces travestissements incroyables, s'il paraissait avoir raison, par représailles, comme commerçant. Après avoir publié, dans les *Débats* du 25 janvier, une revue musicale assez peu intéressante et signée des trois X fatidiques, il jette tout à coup le masque pour répondre d'un seul coup et sans longueurs aux deux lettres, rendues publiques, de Weber, et dont la première, dit-il, n'était pas arrivée à son adresse : seule raison pour laquelle il n'avait pu répondre plus tôt. Il s'appuie d'abord sur cette loi qui veut que toute propriété littéraire ou musicale s'éteigne à la frontière ; il rap-

(1) Lettre inédite de Weber (de Dresde, 15 mars 1823), adressée à l'éditeur Maurice Schlesinger, et appartenant aujourd'hui à son fils. — Habeneck était alors directeur de l'Opéra de Paris.

(Odéon) ROBIN DES

(Acte II, Scène

à Paris, chez Osterwald l'aî

BIBL. DE L'OPÉRA
1.646

Imp. de Ducarme

(par Castil-blase, Sauvage et Weber)

Je soussigné déclare que toute l'édition est conforme à la présente épreuve

Paris le 24. fevrier 1827.

Osterwald l'aîné

...stins N°37

pelle que tout opéra composé en France peut être pris par les étrangers; qu'en Allemagne, notamment, quantité d'opéras français ont été traduits, arrangés, gravés et joués à l'insu des auteurs qui n'ont jamais reçu la moindre rétribution; il se félicite enfin que des auteurs allemands aient cru devoir contrefaire son livre sur *l'Opéra en France* et son *Dictionnaire de musique moderne*. Il ne s'est pas plaint, dit-il, bien au contraire, il s'est montré très flatté de la préférence, « mais, par des représailles aussi franches que justes, il s'est emparé à son tour des choses que l'Allemagne laissait en prise; il a acheté à Mayence quarante kilogrammes de partitions dont il a tiré le parti qui lui a semblé le plus convenable. » Dans tout ce qui précède et tant qu'il ne quittait pas le terrain commercial, Castil-Blaze avait raison, — au moins en apparence, — bien que Weber ne fût pas responsable des emprunts et larcins faits par l'Allemagne à la France. Aussi lui suffit-il de peu de mots pour s'expliquer, mais il sent bien où le bât le blesse, et toute la fin de la lettre, consacrée à la discussion artistique, est beaucoup plus longue sans rien prouver en sa faveur.

Les auteurs ne seront jamais d'accord avec leurs traducteurs. C'est impossible. L'un veut ajouter, l'autre demande la suppression de tout ce qui pourrait nuire au succès. Il est reconnu qu'un opéra étranger ne saurait réussir chez nous, sur un théâtre français, s'il n'est disposé d'après notre système dramatique. Il faut donc couper et rajuster la musique, la mettre en scène, et composer un opéra français avec les éléments pris dans les partitions étrangères.

Si j'avais publié l'ouvrage de M. Weber sous mon nom, d'après

l'exemple des Anglais qui jouent un opéra de Grétry, de Méhul, de Boïeldieu, en faisant honneur de la musique à MM. tels et tels, de la ville de Londres, j'aurais eu tort aux yeux de la critique. Mais j'ai dit que *Robin des bois* était *imité* du *Freyschütz;* ce qui annonce les changements dont l'auteur se plaint et dont l'arrangeur se félicite. En effet, *le Freyschütz* arrive à Paris, précédé par une réputation extraordinaire : après bien des invitations, je me décide à le traduire avec mon collaborateur, qui s'en était déjà occupé. Je résolus de ne rien changer à la musique; je tins parole, autant que les convenances de notre scène me le permettaient. Qu'arriva-t-il? Tout le monde le sait. La pièce fut sifflée et resifflée. Voyant que cet opéra ne pouvait se tenir sur ses jambes, j'imaginai de l'*estropier*, et je le fis avec tant de bonheur que, depuis lors, il a marché d'un tel pas, qu'on ne sait point s'il doit s'arrêter un jour; et cent cinquante-quatre représentations viennent justifier l'opération de l'arrangeur.

Les Allemands s'emparent de tous nos opéras : est-ce par amitié pour la nation française et pour rendre un hommage éclatant à nos illustres maîtres? Empressons-nous d'imiter leur courtoisie en représentant à notre tour *Freyschütz*, *Fidelio*, etc. S'appuient-ils de la sauvegarde des lois pour prendre impunément nos productions littéraires et musicales? Je ne vois pas pourquoi nous n'userions pas du même droit à leur égard.

Je suis fâché qu'une personne d'un talent aussi éminent que M. Weber ait pu se trouver offensée des changements que nous avons faits à son opéra pour en assurer le prodigieux succès. A Vienne, tout le rôle de Samiel avait été supprimé; j'ignore si M. Weber a réclamé contre cette licence. Le but de mon entreprise était de faire connaître à la France le chef-d'œuvre admirable de ce compositeur et d'ajouter nos lauriers à ceux que l'Allemagne, la Prusse, la Hollande, l'Angleterre avaient déjà posés sur la partition de *Freyschütz*.

Veuillez bien agréer, Monsieur, etc.

CASTIL-BLAZE.

Cette réponse ne resta pas longtemps sans réplique,

et l'éditeur Maurice Schlesinger adressa aux journaux, comme fondé de pouvoirs de Weber, une lettre datée du 28 janvier, dans laquelle il s'attachait surtout à réfuter les raisons pécuniaires invoquées par Castil-Blaze. Il établissait sans difficulté qu'en faisant graver, pour la vendre à son propre profit, la grande partition du *Freischütz*, que Weber n'avait voulu céder à personne, Castil-Blaze enlevait un bien légitime au compositeur qu'il prétendait honorer, et qu'un pareil procédé n'était rien moins que délicat, alors même qu'il ne tombait pas sous le coup des lois. Il lui répondait enfin catégoriquement que jamais les traducteurs allemands d'opéras français ne touchaient de droits, parce qu'ils ne changeaient pas une seule mesure à la musique, non plus qu'on n'avait changé un seul mot à ses livres, qui n'avaient pas été contrefaits, comme il se plaisait à dire, mais littéralement traduits. A l'égard d'un arrangeur enragé comme Castil-Blaze, c'était là un argument irréfutable : aussi n'essaya-t-il pas de le réfuter.

Cette discussion si aigre, précédant d'un mois l'arrivée de Weber, n'était pas faite pour aplanir les voies entre Castil-Blaze et lui, ni pour lui rendre son séjour bien agréable, puisqu'il allait se trouver face à face avec celui qui l'avait pillé, et qu'il ne pourrait aller entendre ni *le Freischütz* ni *Euryanthe* à l'Odéon, sans paraître autoriser par sa présence de telles licences et un pareil larcin.

III.

VISITES DE WEBER AUX COMPOSITEURS HABITANT PARIS. SES RAPPORTS PASSÉS ET PRÉSENTS AVEC ROSSINI.

L'entrée en France et la vue d'un autre genre de vie frappèrent très vivement les deux voyageurs. La première cheminée aperçue à Sainte-Menehould causa une impression agréable à Weber, et il n'eut pas plutôt essayé de la cuisine française qu'il la trouva fort à son goût; enfin Fürstenau et lui eurent grand plaisir à traverser la ville d'Épernay et tout le pays environnant. Voyage excellent en somme, et qui s'accomplit avec une régularité parfaite. Weber arriva si bien à l'heure dite à Paris, — le 25 février, — qu'il plaisante lui-même en écrivant à sa femme : « Je suis arrivé intact, sauf une vitre brisée et un bouton de culotte décousu; celui-ci réclame instamment les secours de mon industrie. »

Un journal français, un seul, *le Constitutionnel*, nota le surlendemain l'entrée dans nos murs de l'auteur du *Freischütz* : « Le fameux compositeur Weber vient d'arriver à Paris; » et un autre, un seul aussi, annonça son départ, avec une erreur : « M. Weber doit partir dans quelques jours pour Londres, où M. Ch. Kemble, directeur de Covent Garden, l'a appelé pour monter l'opéra d'*Euryanthe*. » Trois ou

quatre lignes bien sèches, deux faits divers insignifiants, — ce serait peu de nos jours, mais c'était beaucoup en un temps quasi-patriarcal, où la réclame était encore dans l'enfance. Un compositeur de la valeur de Weber viendrait aujourd'hui à Paris qu'il n'y aurait pas assez de journaux pour renseigner le public impatient sur sa façon de manger et de se vêtir, de boire et de dormir : autant de détails topiques qui ajoutent ou enlèvent beaucoup à la valeur de ses créations et sur lesquels les vrais amateurs se régleraient pour former leur jugement. A tout bien considérer, les usages d'autrefois valaient encore mieux en leur modestie et leur simplicité.

Weber débarquait à Paris avec l'intention de circuler *incognito* dans une ville où il avait peu de connaissances à faire ou à renouveler. C'était seulement à son retour de Londres et lorsque le succès d'*Oberon* aurait encore affermi son renom à l'étranger, que Weber projetait de tenter fortune à Paris : il s'était même, à cet effet, muni d'une lettre de recommandation qui devait lui donner accès au Palais-Royal, lettre écrite en entier de la main du neveu du roi de Saxe, en français, et adressée au duc d'Orléans ; mais il la gardait précieusement pour s'en servir au retour. La mort coupa court à ce projet, et cette lettre, sans jamais aller à son adresse, revint entre les mains de l'éditeur Schlesinger, qui l'a transmise à son fils.

Dresde, ce 11 février 1826.

Monseigneur,

Comme amateur et protecteur des arts, j'ose vous recommander deux musiciens saxons qui, à leur passage à Paris, désirent se faire entendre devant vous et demandent votre protection. L'un d'eux est le fameux auteur de *Robin*, Weber, homme recommandable sous tous les rapports, dont vous ne regretterez sûrement pas d'avoir fait la connaissance personnelle, et qui d'ailleurs excelle sur le piano. Son compagnon est M. Fürstenau, virtuose sur la flûte, également attaché à la chapelle du roi; quoique vous soyiez (*sic*) habitué aux talents supérieurs de Drouet et de Tulou, j'espère que vous ne l'entendrez cependant pas sans plaisir. Si cette lettre est de bien ancienne date, je vous prie d'en excuser Weber, car, étant aussi pressé d'arriver en Angleterre pour y diriger encore quelques oratorios, il n'aura pas le temps de se faire présenter à vous à son premier passage à Paris.

Recevez l'assurance de mon amitié invariable.

Votre très dévoué ami et neveu,

FRÉDÉRIC-AUGUSTE (1).

Le matin même qui suivit son arrivée, une agitation fiévreuse poussait dehors notre voyageur, qui se

(1) En 1826, c'était Frédéric-Auguste Ier, premier roi de Saxe et fils de l'électeur Frédéric-Christian, qui régnait à Dresde; son frère, Antoine Ier, lui succéda en 1827, et leur successeur en 1836 fut le signataire de cette lettre, leur neveu Frédéric-Auguste II, fils de leur frère cadet défunt Maximilien.

faisait amener une voiture. Il roula en fiacre pendant toute la journée, et cet infatigable véhicule le déposa tour à tour devant la porte de ses collègues, Paer, Catel, Auber, Cherubini, Rossini, ou chez l'éditeur Meissonnier ; — « presque autant de fastueux hôtels, dit-il, propres à exciter la jalousie. » Tous ces artistes reçurent leur illustre confrère d'Allemagne de la façon la plus cordiale ; Rossini alla plus loin et le traita avec une sorte de cajolerie mielleuse. En apprenant la venue prochaine de l'auteur du *Freischütz*, il avait chargé Schlesinger de l'avertir aussitôt que Weber mettrait pied à Paris, afin qu'il pût lui faire visite le premier. Weber le devança pourtant, et lorsqu'il se présenta à sa demeure, Rossini lui fit un accueil poli jusqu'à l'exagération ; il lui prodigua les marques de l'empressement le plus respectueux ; il le reconduisit tête nue jusqu'au pied de l'escalier et lui rendit sa visite le soir même, selon le cérémonial observé entre souverains. Weber cependant était trop fin pour se laisser tromper par ces témoignages de la vénération la plus profonde, et il sut très bien y discerner la part du tact spirituel de Rossini et celle de son malicieux entregent. Aussi n'en éprouva-t-il aucun plaisir, tandis que les prévenances du vieux Cherubini, qu'il avait en si haute admiration et qui lui fit visite par deux fois, lui causèrent une joie sans mélange et une sincère émotion.

Pas plus à Paris qu'à Vienne, Weber ne pouvait être dupe des simagrées italiennes de Rossini, et il faut se reporter de quelques années en arrière, à l'é-

poque de la représentation d'*Euryanthe,* pour connaître les véritables sentiments du compositeur allemand envers son rival italien. Weber, qui s'était toujours posé comme le champion, et champion victorieux un instant, de la musique nationale contre la musique d'outre-monts, Weber, qui reprochait si amèrement à son camarade Meyerbeer ce qu'il appelait sa désertion, sa condescendance et ses emprunts à l'école italienne, avait ressenti un contre-coup violent à voir les empiétements de cette musique détestée, qui avait obtenu une vogue inouïe en Allemagne grâce au nom prestigieux de Rossini. Et c'était précisément pour cette ville de Vienne, où l'engouement pour les Italiens atteignait le diapason le plus élevé, que Weber avait accepté d'écrire *Euryanthe.* Barbaja, l'impresario attitré de Rossini, qui avait mis, pour ainsi dire, son génie en coupe réglée, ayant obtenu l'entreprise de l'Opéra Italien de Vienne, y avait bientôt fait jouer avec un succès d'enthousiasme, au théâtre de la Porte de Carinthie, *Zelmira,* qui avait été représentée peu auparavant au théâtre San Carlo de Naples, vers le milieu de décembre 1821 (1). A peine les amateurs

(1) « Rossini, dans cet opéra, écrit Stendhal, s'est éloigné le plus possible du style de *Tancrède* et de l'*Aureliano in Palmira;* c'est ainsi que Mozart, dans *la Clémence de Titus,* s'est éloigné du style de *Don Giovanni.* Ces deux hommes de génie ont marché en sens inverse. Mozart aurait fini par s'italianiser tout à fait. *Rossini finira peut-être par être plus Allemand que Beethoven...* Le degré de germanisme de *Zelmira* n'est rien en comparaison de la *Semiramide* que Rossini a donnée à Venise en 1823. Il me semble que Rossini a commis une erreur de géographie. Cet opéra, qui à Venise n'a évité les sifflets qu'à cause du grand

de Vienne eurent-ils entendu quelques œuvres de Rossini, que les cœurs volèrent au-devant de cet enfant chéri de la fortune : il fut salué par tous comme le Messie de la musique et prit de plain-pied une situasion que Winter, Paer, Cimarosa, Fioravanti et bien d'autres n'avaient pu conquérir que par degrés et au prix d'efforts ininterrompus.

nom de Rossini, eût peut-être semblé sublime à Kœnigsberg ou à Berlin ; je me console facilement de ne pas l'avoir vu au théâtre ; ce que j'en ai entendu au piano ne m'a fait aucun plaisir. » Cette critique de Stendhal est toujours amusante. Je ne connais de comparable qu'un article de M. Vitet, lequel s'arrêtant, l'esprit confondu, devant les profondeurs insondables de la partition du *Siège de Corinthe*, s'écrie avec une anxiété admirative et douloureuse : « ... En vain nous étions-nous figuré d'avance une complication sans exemple, notre attente a encore été surpassée : il faut voir marcher de front, sur chacune de ces vastes pages, non point dix ou douze portées, comme dans les partitions qui passaient jusqu'ici pour les plus fortement instrumentées, mais bien vingt ou vingt-cinq, dont la plupart représentent deux, trois ou même quatre parties... Mais après l'admiration et la surprise, un autre sentiment se fait jour : c'est une sorte d'inquiétude pour l'avenir de la musique, qui semble compromis par ce luxe effrayant d'harmonie instrumentale... Un homme est venu qui a si bien abusé de tous les moyens d'effet, qu'il a mis ses successeurs en grand danger de n'en plus trouver de nouveaux, même avec du génie ; et tel est le degré de complication auquel il a porté les effets harmoniques, qu'il est permis de se demander s'il n'a pas rendu toute innovation impossible.... » Comment peut-on nous représenter comme sachant la technique de la musique, l'harmonie et la composition, un homme qui se laisse aussi facilement éblouir par la masse des instruments rangés en bataille, qui prend aussi naïvement le nombre pour la puissance, et qui, disant connaître les partitions d'opéras de Mozart, de Weber et de Beethoven, éprouve une stupéfaction voisine de l'ahurissement devant les complications orchestrales et les développements symphoniques de *Semiramide* et du *Siège de Corinthe* ? Stendhal écrivait en 1823 et M. Vitet en 1826 : aussi le premier se révolte-t-il à l'idée d'entendre *Semiramide*, tandis que le second va, non sans effort, jusqu'au *Siège de Corinthe*.

Et pendant ce temps, Weber, la jalousie au cœur et l'esprit agité d'un saint transport, se retirait à la campagne pour composer sa magnifique partition d'*Euryanthe,* ainsi qu'une grande cantate destinée au mariage du prince Jean. La représentation de son nouvel opéra fut fixée enfin à l'automne de 1823, et Weber devait se trouver forcément en face de Rossini, car celui-ci était venu suivre la saison italienne de Vienne, escorté de son fidèle satellite Carafa. L'arrivée de Rossini en 1823 et le séjour prolongé qu'il fit dans cette ville pour mettre en scène ses opéras, dont il ne devait pas d'ailleurs diriger l'exécution, rendirent la position de Weber encore plus délicate et plus difficile. Les deux rivaux formaient un contraste complet au physique et au moral : l'Allemand, petit, d'aspect souffreteux, ayant peiné dès sa jeunesse, n'ayant jamais pris pied chez les grands, inconnu, en somme, hors d'un petit cercle qui avait pu apprécier son génie ; l'Italien, magnifique, grand, bien bâti, né pour être le favori des princes, admis dans leur intimité, un homme enfin qui avait tout gagné à la loterie de la vie : argent, amour, honneur et gaieté, si heureux même qu'il avait su se faire des amis de ses rivaux. Seul, Weber voulut lui tenir tête ; il entreprit de lutter contre ce puissant adversaire, avec une décision froide, confiant « en Dieu et en son *Euryanthe* ».

Il arriva à Vienne vers le milieu de septembre, comme la saison italienne allait finir, — il lui fallait bien le temps de compléter la distribution d'*Euryan-*

the, puis de diriger les répétitions, — et, dès son arrivée, il éprouva lui-même une commotion irrésistible en entendant chanter la compagnie italienne ; mais il se tenait sur ses gardes, et il refusa sans hésiter lorsque Barbaja lui offrit par deux fois un engagement pour Naples, en vue, sans doute, de faire place nette à Vienne pour le plus grand avantage de Rossini. Weber était émerveillé de la voix et de la virtuosité des artistes italiens; Lablache et surtout Mme Mainvielle-Fodor lui arrachaient des exclamations sans fin ; mais si l'exécution le ravissait, la musique le faisait véritablement souffrir. Il n'est presque pas de lettre où il n'en parle à sa femme du ton le plus aigre : « J'entendis avant-hier *Sémiramis ;* de la musique je n'ai rien à dire, sinon qu'elle est de Rossini; mais quelle merveilleuse exécution!... » (26 septembre). — « Que pareil opéra excite ici l'enthousiasme, rien de plus sûr ; voilà donc les Italiens mieux traités que moi-même en Allemagne!.. » (1er octobre). — Il entendit ensuite *Tancrède*, qu'il n'apprécie pas, mais la mesure était comble quand vint *Cenerentola*, et certain soir que des amis reçus dans sa loge, après avoir contenu leur enthousiasme, s'échappèrent à applaudir avec tout le public le célèbre duo : *Un segreto d'importanza,* chanté par Lablache et Ambrogi, Weber sortit brusquement et ne reparut plus de la soirée. Le lendemain, à déjeuner, il s'excusa bien auprès de ses invités, mais d'assez mauvaise grâce et comme un homme prêt à recommencer. Telle était enfin la passion acharnée de Weber contre Ros-

sini, que, même à la fin de sa vie, il n'admettait aucun mérite dans les ouvrages les plus applaudis de son rival, faisant seulement une exception indulgente en faveur du *Barbier de Séville :* encore n'est-il pas bien sûr que, malgré ses réserves, cet opéra ne figurât pas quand même, avec tous les autres de Rossini, sur son *Index librorum prohibitorum* (1).

Weber détestait Rossini, mais comment Rossini jugeait-il Weber? Une petite scène intime, absolument inconnue et garantie vraie par l'interlocuteur, — un jeune homme que Rossini avait vu naître et qu'il traitait presque paternellement, — fera bien comprendre avec quelles restrictions le compositeur italien pouvait et devait admirer les créations du maître allemand. C'était il y a une vingtaine d'années, à l'époque où Rossini donnait, tous les samedis d'hiver, de petites soirées dont les rafraîchissements se distinguaient par une modestie devenue légendaire, mais où artistes et gens du monde se pressaient pour entendre parfois de bonne musique et des virtuoses de choix. Le maître de maison, d'ailleurs, fatigué par l'âge et par la maladie, « sa vieille catarrhe, » comme il disait, se privait le plus souvent de paraître au salon et laissait sa femme faire les honneurs : il demeurait

(1) Sa haine contre l'opéra italien en général, et contre Rossini en particulier, avait même entraîné Weber à composer et à faire imprimer une parodie du fameux sermon du capucin de Schiller, où il représentait le *cygne* de Pesaro sous la figure d'une *oie* barbotant. C'est Holtei qui note le fait dans son récit d'une soirée passée à Dresde avec Weber, chez Chiapone, en septembre 1822, récit reproduit en entier par M. Max-Marie de Weber.

alors dans sa chambre en compagnie de quelques intimes, mais il laissait la porte entr'ouverte, afin de saisir quelques notes au vol. Un soir que, blotti dans son fauteuil et presque en costume de nuit, il causait familièrement avec son jeune ami, une chanteuse aimée, peut-être Mlle Nilsson, attaqua tout à coup dans le salon un morceau de Weber. Dès la première note, Rossini cessa de causer et parut prêter quelque attention à la musique, ses petits yeux brillaient et sur ses lèvres errait un sourire énigmatique, mais dont l'explication ne se fit pas attendre. Sitôt le morceau fini, Rossini se leva, et, montrant d'un air narquois son gros pouce replié : « Vois-tu, dit-il à son voisin, Weber, c'est très joli ; mais l'idée n'est jamais plus longue que ça. » Puis, se rajustant à la hâte et remettant sa perruque d'aplomb, il se glissa dans le salon pour baiser au front la cantatrice, ainsi qu'il en avait l'habitude. Cela fait, il faussa compagnie à son monde, rentra dans sa chambre et se mit au lit. Pour n'être pas de la haute histoire, cette anecdote, qui remonte à novembre 1866, peint au mieux l'opinion de Rossini sur Weber, et montre si celui-ci avait raison de ne pas prendre pour argent comptant les compliments intarissables du flatteur Italien (1).

Rossini n'aimait certainement pas plus Weber qu'il n'était aimé de lui, mais il y avait loin de là à ce

(1) Berlioz écrit quelque part dans ses *Mémoires* : « ... Rossini dit, en parlant de la musique de Weber, *qu'elle lui donne la colique.* » Et comme ces mots sont soulignés, il est très probable que Berlioz lui-même les avait entendu dire à Rossini.

qu'il intriguât contre Weber pour l'éloigner de Paris, comme l'insinue Charles Maurice avec sa perfidie habituelle : « M. Marie Weber, auteur de *Robin des bois* (le poème en dehors), est récemment arrivé à Paris. M. Rossini lui permettra-t-il de monter son ouvrage? Non. Est-ce qu'on l'aime, ce M. Rossini? Même réponse. » Le trait est bien lancé et aussi méchant que l'était toujours Charles Maurice pour qui ne lui parlait pas en langage doré : aussi ne doit-on attacher aucune importance à cette insinuation. Il ne disait quelque bien de Weber que pour décrier Rossini, et il ne harcelait Rossini que parce que celui-ci faisait la sourde oreille. Il l'attaquait tous les matins, d'ailleurs, et Rossini ne devait pas être le dernier à rire d'entrefilets de ce genre :

4 mars. — M. Rossini a touché son mois de février.
5 mars. — Dans 27 jours, M. Rossini touchera son mois de mars.

ou encore :

— Mme Mainvielle est à Auteuil, où elle soigne sa santé.
— M. Rossini est à Paris, où il se dorlote.
— Le Théâtre-Italien est à Favart, où il végète.
Trois nouvelles qui n'en valent pas une.

Elles ne valaient surtout pas le prix que Maurice les estimait et qu'il aurait demandé pour les supprimer.

IV.

WEBER A L'OPÉRA : L'*Olympie* DE SPONTINI. POURSUITE FOLLE DE BERLIOZ.

Lorsque commença l'année 1826, l'Opéra de Paris préparait depuis longtemps une reprise éclatante de l'*Olympie* de Spontini, remaniée de fond en comble par les auteurs et ornée d'un troisième acte entièrement nouveau ; mais le musicien n'en finissait pas de refaire sa musique et de corriger les corrections déjà faites pour les représentations intermédiaires à Berlin. L'administration se trouva ainsi acculée au dernier moment, et, tout en faisant apprendre le rôle de Statira par Mlle Quiney, elle décida d'effectuer cette reprise en grande pompe, pour la représentation de retraite de Mme Branchu, l'incomparable tragédienne lyrique, et pour les débuts de Mlle Cinti, qui émigrait des Italiens à l'Opéra français.

Cette magnifique soirée avait été fixée au lundi 27 février. Dérivis, Ad. Nourrit et Bonel jouaient Antigone, Cassandre et l'Hiérophante, à côté de Mme Branchu-Statira, de Mlle Cinti-Olympie ; et les ballets de l'opéra étaient dansés par Albert, Paul, Ferdinand, Gosselin, Mmes Anatole, Noblet, Legallois, Montessu, Lacroix, Launer, Elie, Hulin, etc. Le joli ballet-pantomime de Gardel et Méhul, *la Dansomanie*, joué d'une façon tout à fait exceptionnelle, terminait le spectacle. Des comédiens de différents théâtres s'é-

taient réunis aux mimes et danseurs de l'Opéra : le célèbre, l'incomparable Vestris, sortait de la retraite pour rejouer le rôle du dansomane, un de ses plus grands triomphes ; Mlle Leverd, la sociétaire de la Comédie-Française, devait représenter sa femme; Mlle Chevigny, qui excellait dans la pantomime, et Beaupré se chargeaient du rôle de la fermière et de celui du prévôt de danse ; puis Gavaudan, du Théâtre-Français, et Mme Desbrosses, de l'Opéra-Comique, se joignaient aux premiers sujets des deux sexes et à tout le corps de ballet pour tenir les moindres rôles et danser les moindres pas. Enfin, on avait intercalé une grande marche sur laquelle les principaux artistes des quatre théâtres royaux devaient venir faire des adieux solennels à leur illustre camarade. Talma, Lafont, Baptiste, Armand, Monrose, Michelot, Ponchard, Huet, Lemonnier, Bordogni, Galli, Levasseur, Rubini, Mmes Mars, Duchesnois, Bourgouin, Paradol, Demerson, Pasta, Schiasetti, etc. ; et, parmi les acteurs retirés du théâtre, Laïs, Michau, Mlle Volnais, bien d'autres encore, s'étaient fait inscrire à l'envi pour rendre hommage à l'un des plus grands talents de la première scène lyrique.

Enfin, et ce ne devait pas être le moindre attrait pour Weber, l'orchestre était dirigé par le célèbre Habeneck, avec lequel il avait eu déjà de bons rapports par lettres. François Habeneck, le chef d'orchestre incomparable, était alors à la tête des musiciens de l'Opéra ; il occupait cette place en partage avec Valentino ; depuis deux ans il s'était vu retirer ses fonctions de di-

Habeneck ; d'après le portrait-charge de Danton.

recteur de l'Opéra qu'il avait remplies de 1821 à 1824 : c'est durant sa courte direction qu'il avait eu l'idée de faire composer par Weber un ouvrage original pour Paris. Mais, chez lui, le directeur était peu de chose et le chef d'orchestre était tout. D'abord dans les concerts des élèves du Conservatoire, interrompus en 1815 après l'entrée des alliés dans Paris, il avait fait entendre la première symphonie de Beethoven ; ensuite il avait continué de faire connaître les créations de ce grand génie dans les concerts spirituels de l'Opéra ; mais il avait dû lutter contre ses musiciens au sujet du ravissant andante de la deuxième symphonie, et ne parvenant pas à les convaincre, afin de sauver les autres morceaux de cette symphonie, il imagina de substituer à l'andante incriminé celui de la symphonie en *la* que le public redemanda à grands cris. Bientôt, après l'organisation d'une nouvelle société de concerts au Conservatoire, en 1828, — société née de son initiative obstinée, qu'il dirigea pendant vingt ans, et dont, même après sa mort, il est demeuré la personnification vivante, — il allait révéler aux amateurs et musiciens de Paris ces œuvres incomparables, imprimant à son orchestre une chaleur, une énergie extraordinaires et communiquant son fervent enthousiasme au public. Mais, en 1826, il n'était pas encore de société des concerts du Conservatoire, et Habeneck, tout en rêvant peut-être aux symphonies de Beethoven, battait la mesure à l'opéra de Spontini (1).

(1) Cette magnifique représentation se termina à minuit un quart, — heure indue pour l'époque, — et la recette s'éleva au chiffre ines-

Weber, étant arrivé depuis deux jours, ne manqua pas de se rendre à cette solennité musicale pour voir au moins une fois l'admirable artiste qui allait se retirer du théâtre. La veille, dimanche 26, l'Odéon avait bien représenté (ce devait être à son intention) *la Forêt de Sénart,* précédée de *Zaïre,* pour les débuts d'un tragédien en herbe dans Orosmane : « M. Camille débute aujourd'hui à l'Odéon, écrivait Charles Maurice, mais comme c'est dans la tragédie qu'il se lance, tout espoir de comique n'est peut-être pas perdu. » Weber aurait donc pu, s'il avait voulu, connaître de près le beau travail de Castil-Blaze; mais il n'est nullement probable qu'il ait fait l'honneur d'une visite à son implacable arrangeur. S'il voulait d'ailleurs entendre de la musique, il avait le choix, le même soir, entre l'Opéra, où l'on donnait *les Prétendus,* de Lemoine, avec deux ballets, *l'Épreuve villageoise* et *les Pages du duc de Vendôme,* et l'Opéra-Comique, où l'on jouait *le Muletier,* d'Hérold, *Emma,* d'Auber, et *Renaut d'Ast,* de Dalayrac. Deux médiocres spectacles en somme et qui ne durent guère tenter Weber; il se dédommagea le lendemain soir, car la représentation d'*Olympie* lui causa le plus vif plaisir, qu'il exprime ainsi dans une lettre à sa femme : « ... Comme l'opéra est ici un spectacle grandiose! La splendeur du vais-

péré de 14,600 francs, sans parler des fractions. Il faut dire que les places étaient fixées à un taux exceptionnel, depuis 24 francs (les stalles étaient les plus chères) jusqu'aux plus modiques, le parterre et l'amphithéâtre des quatrièmes, à 5 francs. Les fauteuils d'amphithéâtre et d'orchestre coûtaient 15 francs : c'était alors un chiffre exorbitant; c'est le prix normal de nos jours, — et moins encore.

seau, la présence de masses sur la scène et dans l'orchestre forment un spectacle superbe et imposant. L'exécution a été excellente, l'orchestre a une force et une ardeur telle que je n'ai jamais rien entendu de comparable; les applaudissements ont été nombreux et absolument mérités (1). »

C'est pendant toute cette journée du 27 février que Berlioz, l'esprit bouleversé et les nerfs surexcités par l'admiration qu'il avait conçue pour Weber à l'audition du *Freischütz*, se lança à la poursuite du maître vénéré, sans pouvoir l'atteindre, et courut cette course folle par tout Paris. Il la raconte dans ses *Mémoires* de la façon la plus vive et la plus amusante.

(1) En dehors des théâtres de musique, Weber aurait encore pu aller aux Variétés, au Vaudeville, au Gymnase, de préférence au Gymnase, où le répertoire de Scribe triomphait sur toute la ligne, où l'on représentait presque chaque soir *le Nouveau Pourceaugnac* et *la Maîtresse au logis*, *le Confident* ou *les Manteaux*, et surtout la dernière pièce de Scribe et Mélesville, alors en pleine vogue de nouveauté, *la Demoiselle à marier*, si bien jouée par Paul et Jenny Vertpré. A la Gaîté, *le Moulin des étangs*; à l'Ambigu-Comique, *la Nuit des Noces*; à la Porte-Saint-Martin, tantôt *la Fille du musicien* avec *les Petites Danaïdes*, tantôt *l'École du scandale* avec *la Bégueule, ou Princesse et Charbonnier*; à l'Odéon, les soirs de comédie, *Boisrosé*, ouvrage posthume de Mercier, et *Intrigue et Amour*, drame imité de Schiller par Gustave de Wailly : telles étaient les affiches des principaux théâtres non lyriques, à la fin de février 1826. La Comédie-Française, elle, vivait sur son répertoire, passant d'*Esther* et des *Deux Gendres* à *Valérie* et au *Macbeth*, de Ducis; une seule nouveauté, une comédie en trois actes, *la Petite Maison*, « construite par M. Mélesville » et jouée le 24 février. « Le titre promettait un scandale, dit *la Pandore*, de méchante mémoire, et la première partie de la pièce en faisait espérer..... Le dénoûment apprend au spectateur qu'il a été mystifié durant trois actes et qu'il n'y a pas de petite maison dans l'affaire. L'auteur a été nommé sans opposition. » Cela passait pour un article favorable il y a cinquante ans : qu'en dirait-on aujourd'hui ?

« ... L'auteur lui-même, alors, vint en France. Vingt et un ans se sont écoulés depuis ce jour, où pour la première et dernière fois, Weber traversa Paris. Il se rendait à Londres pour y voir à peu près tomber un de ses chefs-d'œuvre (*Oberon*) et mourir. Combien je désirais le voir! avec quelles palpitations je le suivis, le soir où, souffrant déjà et peu de temps avant son départ pour l'Angleterre, il voulut assister à la reprise d'*Olympie!* Ma poursuite fut vaine. Le matin de ce même jour, Lesueur m'avait dit : « Je viens de recevoir la visite de Weber. Cinq minutes plus tôt, vous l'eussiez entendu me jouer sur le piano des scènes entières de nos partitions françaises; il les connaît toutes. » En entrant quelques heures après dans un magasin de musique : « Si vous saviez qui s'est assis là tout à l'heure! — Qui donc? — Weber! » En arrivant à l'Opéra et en entendant la foule répéter : « Weber vient de traverser le foyer, — il est entré dans la salle, — il est aux premières loges; » je me désespérais de ne pouvoir jamais l'atteindre. Mais tout fut inutile; personne ne put me le montrer. A l'inverse des poétiques apparitions de Shakespeare, visible pour tous, il demeura invisible pour un seul. Trop inconnu pour oser lui écrire et sans amis en position de me présenter à lui, je ne parvins pas à l'apercevoir. Oh! si les hommes inspirés pouvaient deviner les grandes passions que leurs œuvres font naître! S'il leur était donné de découvrir ces admirations de cent mille âmes concentrées et enfouies dans une seule, qu'il leur serait doux de s'en

entourer, de les accueillir, et de se consoler ainsi de l'envieuse haine des uns, de l'inintelligente frivolité des autres, de la tiédeur de tous! »

Ce n'est plus Berlioz jeune, ce n'est plus le partisan fanatique de Weber qui parle dans ces dernières lignes; c'est Berlioz avancé en âge, c'est le compositeur nié et bafoué qui cherche dans la foule quelque obscur et sincère partisan qui l'aime, l'admire et le poursuive — sans oser lui parler — comme lui-même aimait, admirait et poursuivait jadis le créateur du *Freischütz*.

Si Weber ne dit rien de la musique d'*Olympie* après cette représentation solennelle, c'est qu'il la connaissait de longue date. Il faut se rappeler, en effet, qu'*Olympie* et *le Freischütz* avaient servi d'enjeu dans cette partie décisive jouée à Berlin, en 1821, entre le parti national, ayant à sa tête M. de Brühl, le surintendant des théâtres, qui tenait pour le maître de chapelle allemand, et le parti de la cour, moins nombreux mais plus puissant, qui soutenait le directeur général de la musique royale. Grâce à ce titre qui lui donnait une autorité absolue sur tous les gens tenant de près ou de loin à l'Opéra, Spontini avait pu faire converger sur son ouvrage favori toutes les forces vives du théâtre : décors admirables, costumes éblouissants, orchestre et chœurs presque doublés, danseurs et figurants renforcés d'autant, des répétitions sans fin auxquelles le roi tenait à honneur d'assister, tous les premiers sujets à son entière disposition et le personnel entier de l'Opéra mis en réquisition, de façon qu'il fallut même arrêter les études du *Freischütz*. Cet énorme déploie-

ment de splendeurs théâtrales, la protection déclarée du souverain, une interprétation hors ligne n'avaient pu cependant sauver d'une trop prompte indifférence cette partition, déjà si belle et si grandiose par elle-même, ce chef-d'œuvre au vrai sens du mot, qui avait été accueilli le premier soir (14 mai) avec un enthousiasme indescriptible et qui ne remplissait qu'à demi la salle dès la troisième représentation. Un mois après, le 18 juin, le parti national allemand remportait un triomphe complet et décisif avec *le Freischütz* (1).

Dans une lettre écrite de Berlin (mars 1822), Henri Heine trace ainsi le portrait physique de chacun des deux rivaux, sans marquer de partialité pour l'un ni pour l'autre : « La physionomie de Weber ne fait pas une impression très favorable. Une petite taille, des jambes mal bâties et une longue figure, sans aucun trait particulièrement heureux. Mais dans cette figure, quelle expression sérieuse ! quel regard méditatif! On y voit le même calme de volonté, la même résolution sereine, qui exerce sur nous un attrait si magnétique dans les tableaux de l'ancienne école allemande. Quel contraste entre cette figure et celle de Spontini! La stature élevée, l'œil sombre, flamboyant, enfoncé dans les orbites, les boucles de cheveux noir de jais, qui couvrent à moitié un front sillonné, l'expression moitié mélancolique, moitié dédaigneuse des lèvres, l'expression farouche de cette figure jaunâtre qui réfléchit

(1) Voir sur cette lutte musicale le curieux opuscule de M. Edmond Neukomm, *Histoire du Freyschütz*, tirée de la biographie de Charles-Marie de Weber par son fils. (Un vol. in-12, Faure, 1867.)

toutes les passions, celles qui ont éclaté déjà, celles qui éclatent encore, toute la tête qui semble être celle d'un Calabrais et qu'il est impossible pourtant de ne pas trouver belle et noble, tout cela nous révèle immédiatement l'homme de l'esprit duquel sont sortis *la Vestale, Cortez* et *Olympie.* »

Cette lutte héroïque était de celles qui sont également glorieuses pour le vainqueur et pour le vaincu; mais il est bien évident qu'en voyant jouer *Olympie* à Paris, Weber devait plus se préoccuper de l'interprétation et de la mise en scène que de l'œuvre elle-même, qu'il connaissait trop bien et qui lui rappelait à la fois d'amers et doux souvenirs. La postérité a hautement confirmé le jugement rendu à Berlin, et *le Freischütz,* aujourd'hui universellement admiré, se joue presque dans tous les pays — sauf en Italie — tandis qu'*Olympie* ne se joue nulle part et n'est plus connue que d'un nombre très restreint de curieux et d'amateurs.

V.

WEBER A L'OPÉRA-COMIQUE ET AU CONSERVATOIRE.
La Dame blanche, DE BOÏELDIEU, ET LA CLASSE DE FÉTIS.
TRAVERSÉE EN MER. — ARRIVÉE A DOUVRES.

Tous les musiciens distingués de Paris, tous les maîtres et amis de la musique, artistes et amateurs,

entouraient l'illustre voyageur des témoignages du respect et de l'intérêt les plus vifs. Ces marques d'empressement prirent même le caractère d'ovations publiques dans les foyers de théâtre, — le récit de Berlioz en est la preuve, — après qu'il eut lié connaissance avec Désaugiers, Berton, le violoniste Kreutzer, alors directeur-adjoint de l'orchestre royal, Crémont, chef d'orchestre de l'Odéon, et Kalkbrenner. Il assista certain jour à un grand dîner donné pour lui par son ami Schlesinger, et après le repas, la Pasta lui fit l'amitié de chanter en son honneur; enfin il eut des rapports plus ou moins suivis avec Pixis, Panseron, Onslow et quantité de journalistes. Autant de personnes qui ne se faisaient pas faute de troubler à l'envi son incognito.

Weber, effrayé de voir toujours croître cette affluence, ne voulut pas différer son départ; aussi bien, malade comme il était, ne trouvait-il qu'un assez médiocre intérêt à son séjour à Paris. Visites ou démarches que sa santé lui permettait de faire au détriment de ses forces, pourparlers au sujet de trois opéras à composer pour les scènes de la capitale qui lui promettaient de gros profits : tout cela était en pure perte et ne pouvait l'arrêter longtemps; car il éprouvait un besoin impérieux de repos, et l'inaction lui apparaissait comme le souverain bien. La perspective même d'une exécution prochaine de son *Euryanthe* à l'Académie de musique ne put le faire sortir de sa torpeur maladive, et deux choses seulement dans la grande ville eurent le privilège de lui plaire et de le dérider :

le nouvel opéra de Boïeldieu et d'excellentes huîtres.

Cet ouvrage de Boïeldieu était son chef-d'œuvre : *la Dame blanche*, alors dans toute sa nouveauté, dans tout l'éclat de la première vogue, puisqu'elle avait paru deux mois auparavant, le 10 décembre 1825. C'est le mardi 28 février que Weber alla entendre *la Dame blanche* à l'Opéra-Comique, car c'est le seul jour qu'elle fut donnée pendant son séjour, avec *Ninon chez Mme de Sévigné*, opéra comique en un acte de Dupaty et Berton, joué par Firmin, Lemonnier, Duvernoy, Féréol, Mmes Belmont et Prévost (1). Ce furent presque tous les acteurs de la création qui eurent l'honneur d'exécuter *la Dame blanche* en présence de Weber : Ponchard, Féréol, Firmin, Mmes Rigaut, Boulanger, Desbrosses ; seul, Henry était remplacé par Valère dans le rôle de Gaveston.

L'audition de ce joli ouvrage le ravit d'aise et lui procura quelques heures de la plus douce jouissance : « C'est le charme, c'est l'esprit, écrit-il à Théodore Hell. Depuis *les Noces de Figaro*, de Mozart, on n'a pas écrit un opéra-comique de la valeur de celui-ci. Que je voudrais n'avoir pas perdu mon livret pour vous l'envoyer ! Faites-le venir par Schlesinger, traduisez-le vite, et puisse M. Marschner le mettre en scène

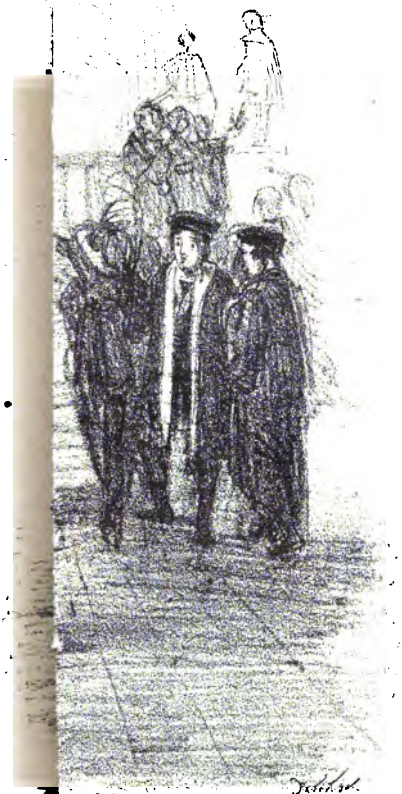
(1) L'Odéon annonçait bien le même soir, comme « spectacle demandé », *Robin des Bois*, précédé de la tragédie de Drouineau, *Rienzi*, avec Beauvallet dans le rôle principal, et ce spectacle aurait pu attirer Weber ; mais, comme il ne pouvait être des deux côtés de la Seine, il ne dut pas entendre *Robin*, qui ne fut joué que cette seule fois pendant son passage à Paris.

sans retard! Ce sera un fameux appoint pour le répertoire de l'Opéra (1). »

Weber, comme plus tard Schumann et Richard Wagner, marquait une estime particulière pour le talent de Boïeldieu, dont les charmants ouvrages furent toujours des mieux vus, entre tant de productions françaises, par les plus grands compositeurs allemands. Weber en avait fait jouer plusieurs, *Jean de Paris* notamment, et *le Nouveau Seigneur*, à l'Opéra de Dresde, avec quelques ouvrages de Dalayrac; la représentation de *Jean de Paris* lui avait même donné occasion d'apprécier le talent et le style de Boïeldieu dans un article inséré au *Journal de Dresde,* comme il avait coutume de le faire, pour préparer le public avant chaque opéra nouveau. Il renonça par la suite à cet usage, et si cet ouvrage n'est pas le seul de Boïeldieu qu'il fit représenter, c'est le seul qu'il étudia la plume à la main.

Les considérations du début sur le genre de l'opéra comique français au commencement du siècle sont tant soit peu nuageuses, mais la comparaison qui suit entre l'opéra français, l'opéra italien et l'opéra allemand, est bien déduite, et toute la fin de l'article est aussi remarquable par la netteté de la pensée que par le bonheur de l'expression.

(1) *La Dame blanche*, traduite en allemand, fut représentée à Berlin dès 1827, et partit de là pour parcourir triomphalement toute l'Allemagne; mais Weber avait en vue, en écrivant à Hell, l'Opéra de Dresde, où Marschner était directeur de la musique avec lui-même et Morlacchi. Il est vrai qu'en 1827, Marschner était fixé à Berlin; il avait donné sa démission à Dresde, après la mort de Weber, qu'il n'avait pas pu remplacer dans son emploi de premier directeur.



Lith. de Langlumé, rue de l'Abbaye, N°4.

par Scribe et Melesville,
Musique de Boieldieu.

« Il appartient aux plus grands maîtres de l'art de tirer les éléments de leurs œuvres de l'esprit même des nations, de les assembler, de les fondre et de les imposer au reste du monde. Dans le petit nombre de ceux-ci, Boïeldieu est presque en droit de revendiquer le premier rang parmi les compositeurs qui vivent actuellement en France, bien que l'opinion publique place Isouard (Nicolo) à ses côtés. Tous deux possèdent assurément un admirable talent ; mais ce qui place Boïeldieu bien au-dessus de tous ses émules, c'est la mélodie coulante et bien menée, le plan des morceaux séparés et le plan général, l'instrumentation excellente et soignée, toutes qualités qui distinguent un maître et donnent droit de vie éternelle et de *classicité* à son œuvre dans le royaume de l'art. Ces qualités, il les partage, à la vérité, avec Méhul ; mais son penchant le portant vers la forme italienne, sa mélodie s'en trouve plus pure, sans qu'il sacrifie pour cela, bien entendu, au sens des paroles. Ce trait caractéristique de ses œuvres est un double témoignage en faveur de son propre talent. Grand admirateur de Cherubini, il a fait la plus grande partie de ses études sous la direction de ce maître (1)... »

La musique et le théâtre n'avaient pas seuls le don d'exciter chez nous la curiosité du voyageur. Sur les

(1) *Boïeldieu*, par M. Arthur Pougin (un vol. in-18, Charpentier, 1875) : on trouvera l'article entier à la page 136. — En rendant compte de ce livre au *Français* (7 juin 1875), j'ai saisi l'occasion de publier pour la première fois en français les jugements encore plus favorables de Schumann et de Wagner sur cette même partition de *Jean de Paris*.

cinq jours qu'il resta à Paris, Weber, — ce trait inconnu nous vient de bonne source, — en consacra un tout entier à tenir compagnie à Gros, qui peignait alors la coupole du Panthéon et ne recevait de visites, pour ne pas perdre de temps, qu'à cent pieds du sol, sur son échafaudage aérien. Cet intérêt n'aurait rien d'étonnant de la part d'un homme si bien doué pour les arts du dessin et qui s'en était occupé mieux qu'en amateur de lithographie, qui avait même manié non sans succès le crayon ou le burin, n'était la durée de sa visite comparée au peu de temps qu'il devait séjourner à Paris. Cette longue journée passée au haut du Panthéon indique assez quel intérêt et quelle admiration le grand musicien devait porter à l'œuvre du grand peintre (1).

Plus son séjour, si court pourtant, se prolongeait parmi nous, plus Weber voyait l'empressement augmenter autour de lui pour lui faire fête. Il en souffrait même un peu dans sa modestie et écrivait simplement à sa femme : « Je n'essaierai pas de te décrire la façon dont on me traite ici, car si je voulais te répéter tout ce que m'ont dit les plus grands artistes contemporains, le papier même de ma lettre en rougirait ; si mon amour-propre résiste à ce grand choc, c'est que décidément la vanité n'est pas mon fait. » Il disait vrai, car si mérités que fussent les éloges dont on l'accablait, si persuadé qu'il pût être de leur justesse et

(1) M. A. de Lasalle, qui a noté ce fait dans sa chronique du *Monde illustré*, le tenait de sa famille, liée intimement avec Gros, et c'est Gros qui avait raconté lui-même à ses amis la visite par lui reçue au Panthéon.

de leur vérité, au milieu même de ce concert de louanges et de ces ovations si flatteuses pour un artiste, il ne pouvait détourner sa pensée de Dresde et il ne cessait d'assurer à sa femme qu'il ne voyagerait plus jamais sans toute sa famille : il ne croyait pas dire si vrai.

La veille de son départ, le 1er mars, Weber visita le Conservatoire et il arriva précisément à l'heure où Fétis faisait son cours de composition. « Lorsqu'il entra dans ma classe, raconte celui-ci, j'expliquais à mes élèves ce qui constitue la différence entre la tonalité ancienne du plain-chant et la tonalité moderne. Je l'avais vu deux jours auparavant chez Cherubini. En le voyant entrer, je voulus cesser la leçon, mais il me pria de continuer, s'assit et écouta avec beaucoup d'attention. La leçon finie, il me dit que le sujet que j'avais traité l'intéressait beaucoup et il m'adressa quelques paroles obligeantes. Nous sortîmes ensemble et nous promenâmes sur le boulevard, pendant qu'il m'expliquait ses idées sur le même sujet. J'y trouvai la même obscurité et le même vague qu'on retrouve dans les écrits de l'abbé Vogler. » Voilà l'élève et le maître prestement mis dans le même sac et jetés à l'eau.

Weber, au résumé, devait être très satisfait des quelques jours qu'il avait passés à Paris, car ce court séjour avait suffi pour lui montrer à quel point son chef-d'œuvre était populaire dans le public, en quelle haute estime le tenaient tous les musiciens de Paris, les plus humbles comme les plus grands. Et il devait ce

succès unanime au seul *Freischütz*, car c'était alors le seul de ses ouvrages qui fût adopté en France, et les morceaux épars d'*Euryanthe* intercalés dans *la Forêt de Sénart* n'avaient pu que consacrer la vogue du nom de Weber, sans y rien ajouter. Si le musicien voyageur avait tout lieu d'être satisfait des éloges et des prévenances de ses pairs, combien ne devait-il pas être plus flatté de l'accueil du monde en général, de ce monde qui n'oublie pas aussi facilement que les artistes les griefs vrais ou faux qu'il croit avoir contre un homme et qui les lui fait parfois sentir d'autant plus durement que cet homme est plus en vue et plus admiré! Or la société française tout entière avait fait à Weber l'accueil le plus empressé, le plus flatteur, sans vouloir se rappeler, — exemple bon à suivre en tout temps ou pays, — que pendant la campagne de 1813, il s'était fait le Tyrtée des armées allemandes et qu'il avait mis en musique les chants de guerre les plus haineux contre le drapeau envahisseur, le nôtre, et contre l'odieuse oppression d'un conquérant justement abhorré.

Le départ de Weber était fixé au jeudi 2 mars. C fut par une matinée froide et humide, comme il en es tant à cette époque de l'année, qu'il quitta Paris, tou jours escorté du fidèle Fürstenau, et qu'il prit sc chemin vers Calais, par Amiens et Montreuil. Là, paya d'un coup toutes les fatigues éprouvées à Paris il ressentit une violente crampe au cœur qui faillit l' touffer; cet événement mit tout son entourage dans plus grand émoi et aurait dû retarder sa traversée

mer, le matin du 4 mars. Mais telle était son énergie, sa force de volonté pour dompter le corps par l'esprit, qu'au premier coup de neuf heures, moment fixé pour le départ du vapeur anglais *The Fury*, il voulut absolument s'embarquer : il avait comme une envie folle de la mer. La traversée fut fort agitée ; une pluie très désagréable ne cessa pas de tomber, non plus qu'un vent très favorable de souffler, si bien que le voyage s'effectua assez rapidement. Parti de Calais à dix heures sonnant, Weber arrivait à Douvres à une heure. Il n'avait éprouvé qu'un léger mal de cœur au sortir du port, mais il s'était rapidement remis, et le spectacle grandiose des côtes anglaises, se déroulant devant lui à perte de vue, lui avait causé une émotion profonde : aussi débarqua-t-il bien portant et presque joyeux sur le quai de Douvres.

Cette arrivée fut un triomphe. Il recueillit dès les premiers pas de vifs témoignages d'admiration universelle, et un petit fait, assez insignifiant en lui-même, put lui donner comme un avant-goût des succès qu'il allait recueillir à Londres. Les passagers se pressaient autour de lui à bord et réclamaient à grands cris qu'on dispensât un tel voyageur des ennuis de la douane et des menues formalités du passage. Bientôt un haut fonctionnaire de la police fendit la foule et l'appela à haute voix par son nom. Weber alors s'étant fait connaître, il le conduisit à terre avec les marques du plus grand respect, fit passer ses bagages et lui dit : « J'ai reçu ordre d'éviter toutes les formalités de douane et de police à M. Charles-Marie de Weber et

de lui faire accueil sur la terre anglaise. » La douane française avait dû se montrer plus sévère et moins cérémonieuse à l'arrivée du compositeur ; il est vrai qu'il n'apportait pas un *Oberon* à notre Académie de musique. La France n'avait vu qu'un voyageur passer, l'Angleterre voyait arriver un hôte illustre qui lui offrait son dernier chef-d'œuvre en tribut d'hospitalité.

SCRIBE ET ROSSINI.

LE PREMIER SÉJOUR DE ROSSINI A PARIS.

C'était à la fin de 1823.

Rossini, ayant à peine dépassé trente ans, venait de couronner, par *Semiramide*, cette longue série d'opéras italiens qui avaient déjà porté son nom bien au delà des frontières italiennes, lorsqu'il conclut un double engagement pour Londres : engagement de cantatrice pour sa femme, Isabella Colbrand, qui devait chanter au théâtre du Roi ; engagement de compositeur pour lui-même, qui devait donner à ce théâtre un nouvel ouvrage intitulé *la Figlia dell' aria*.

Or, pour aller d'Italie à Londres, il fallait passer par Paris. Et tel était l'attrait que cette capitale exerçait sur tous les esprits, que Rossini et sa femme, cédant en cela aux instances de leurs amis parisiens, décidèrent de ne pas voyager trop rapidement et de demeurer ici deux ou trois semaines. Peut-être le maî-

tre avait-il déjà le secret désir de se fixer en France pour quelques années, s'il y trouvait bon souper, bon gîte et le reste.

Il sut bientôt à quoi s'en tenir, car il n'eut pas plutôt mis le pied dans Paris qu'on s'empressa à le fêter de toutes les manières. On l'attirait dans les réunions les plus brillantes ; on voulait le voir paraître en personne sur le théâtre où l'on exécutait ses opéras ; les cercles se disputaient l'honneur de recevoir le *giovine di gran genio;* les artistes se l'arrachaient, moins pour l'honorer que pour l'exploiter ; tout Paris, enfin, était à ce point préoccupé de cette visite que les journaux informaient chaque jour le public des faits, gestes et discours du joyeux voyageur.

Rossini était arrivé à Paris le soir du dimanche 9 novembre, et dès le lendemain les gazettes annonçaient la nouvelle en ajoutant qu'il était déjà question de lui offrir un grand dîner payé par ses admirateurs. Le célèbre musicien rendait presque aussitôt visite à ses illustres confrères de France : à Lesueur, à Cherubini, à Reicha ; il présidait aux exercices de chant des élèves de Choron et leur témoignait naturellement la plus vive satisfaction ; il courait de fête en fête, de soirée en soirée, et assistait notamment à une brillante réunion convoquée en son honneur chez Mlle Mars. La maîtresse de maison et Talma y répétèrent deux scènes de *l'École des Vieillards* qui faisaient grand plaisir ; puis Rossini, forcé de se faire entendre et cédant avec sa bonne grâce accoutumée, excitait un rire universel en chantant plusieurs facéties musicales de sa façon.

Rossini était surtout réclamé par les théâtres qui voulaient exploiter sa présence et qui se l'arrachaient pour faire, le soir de sa visite, une plus grosse recette. Toujours aimable et souriant, le maître avait répondu favorablement à divers régisseurs ; pour l'Odéon seulement, il s'était excusé en répondant à toutes les instances, qu'il ne demanderait pas mieux, mais qu'il avait déjà trop pris d'engagements. C'est du moins ce que dit un journal satirique, la mode étant déjà de railler ce malheureux Odéon et la *Pandore* rangeant sous la rubrique : *Conseils d'un ennemi,* des facéties de ce genre : « Abonnez-vous à la *Quotidienne;* — Louez une loge à l'année au théâtre de l'Odéon ; — Spéculez sur les fonds publics ; — Causez littérature avec M. Richard, etc. »

Le mardi 11 novembre, l'affiche des Bouffes annonçait *Il Barbiere di Siviglia* chanté par Garcia-Almaviva, Pellegrini-Figaro, Graziani-Bartolo, Profeti-Basilio et Mlle Mori-Rosina. Rossini ne manqua pas de se rendre à cette représentation préparée en son honneur ; l'annonce de sa visite avait d'ailleurs été répandue par une administration prévoyante, et la foule avait pris la salle d'assaut. Dès qu'il parut dans sa loge, il fut salué de vivats ; dans l'entr'acte, il fut traîné par les acteurs sur la scène, et enfin, à la leçon de chant, Garcia prononça les mots : *giovine di gran genio* avec une expression telle que la salle entière éclata en bravos. Le spectacle une fois terminé, la musique d'une des légions de la garde nationale, augmentée de l'harmonie des Bouffes, se rendit sous les fenêtres

de Rossini, qui logeait rue Rameau, 6, chez son ami Biagioli, et lui donna une sérénade. Le clarinettiste Gambaro, rossiniste enragé, n'avait voulu laisser à nul autre le plaisir et l'honneur de diriger cette manifestation. Trombones, clarinettes, grosse caisse, triangle et pavillon chinois firent rage assez tard dans la nuit, à la grande joie des badauds, qui restaient dans la rue malgré le froid : heureusement pour eux qu'un voisin complaisant, le luthier Thibaut, leur ouvrit sa porte et fit du feu pour qu'ils pussent se réchauffer.

Le lendemain même de son arrivée, lundi 10 novembre, Rossini s'était rendu sans crier gare à l'Opéra où l'on jouait *le Devin du village*, de Rousseau, *Lasthénie*, d'Hérold, et le ballet d'*Aline, reine de Golconde*. Maigre régal que le théâtre voulut réparer en lui offrant, quatre jours après, un chef-d'œuvre, *Fernand Cortez*, avec le joli ballet de Kreutzer, *Clari;* mais l'illustre voyageur, attardé peut-être à quelque dîner, n'arrive qu'au milieu du spectacle, écoute la fin de l'opéra d'une oreille distraite et ne prête aucune attention au ballet. Un autre soir, le bruit se répand qu'il tiendra le piano pour *Tancrède* à Louvois, et tous les amateurs de se porter en foule au théâtre. Vain espoir; c'est tout au plus si, vers la fin du spectacle, on put l'apercevoir au fond d'une baignoire. Ses amis, disaient les rieurs, lui faisaient les honneurs de notre cuisine bien plus que de nos théâtres.

*
* *

Les dîners par souscription étaient très à la mode alors. L'idée vint donc aux admirateurs de Rossini de lui offrir un grand repas, et afin de chauffer à blanc l'enthousiasme, les journaux rossiniens publièrent avis sur avis pour presser les amateurs d'aller se faire inscrire chez l'éditeur de musique Pacini. Le banquet avait été fixé au dimanche 16 novembre, et l'on épuisa jusque-là tous les moyens de réclame imaginables : les souscripteurs affluaient; il n'y aurait bientôt plus de place; Rossini seul pouvait opérer le miracle de réunir à la même table des gens d'opinions ennemies; cette fête d'hospitalité serait aussi une fête d'adieux, le maître devant partir peu après pour Londres ; quiconque avait un nom ou du talent y assisterait sans nul doute; un orcheste d'harmonie exécuterait, durant ce banquet, divers morceaux du maître et des fragments d'illustres musiciens disparus après les toasts portés à leur mémoire; etc., etc.

A peine y eut-il un journal ou deux pour s'élever contre cette explosion d'enthousiasme à froid. « Le célèbre compositeur Rossini est à Paris, écrivait la *Gazette de France*. On lui a décerné hier à l'Opéra-Italien un petit triomphe de coulisses auquel le public n'a pris part que pour en faire ressortir le ridicule. L'auteur d'*Otello* et de *Tancrède* est un artiste très distingué ; mais pourquoi ce grand festin, cet immense pique-nique, où veulent l'attirer des gens qui n'ont

jamais entendu une note de sa musique que dans les parodies du Vaudeville et des Variétés? »

Et *la Pandore*, blessée au cœur, riposte aigrement : « *La Gazette* est entrée hier dans un accès de fureur épouvantable contre Rossini ; elle ne peut contenir son indignation contre les admirateurs du beau talent de ce compositeur célèbre. Cela ne doit pas surprendre de la part de la pauvre vieille, dont les idées en musique datent d'un peu loin. Il y a deux siècles que le médecin Renaudot la produisit dans le monde; on pense bien que son éducation *musicale* a été un peu négligée et qu'à son âge on apprend difficilement. On assure qu'elle a adressé ses *plaintes* à sa sœur *la Quotidienne*, qui, quoique beaucoup plus jeune, est aussi entêtée qu'elle à suivre *la vieille méthode* ; et toutes deux vont se présenter, *l'Oriflamme* et *l'Étoile* à la main, pour combattre l'illustre auteur de *Tancrède* et d'*Otello.* » La colère troublait *la Pandore,* qui raillait mieux d'habitude en restant de sang-froid.

Quoi qu'il en soit de ces discussions au vinaigre, le banquet eut lieu le jour dit au restaurant du *Veau qui tette,* tenu par Martin, place du Châtelet. Des médaillons entourés de guirlandes de fleurs et portant en lettres d'or les titres des ouvrages du maître, ornaient la salle du festin ; le chiffre G. R. brillait au-dessus du fauteuil d'honneur et, lorsque le héros de la fête fit son entrée, un orchestre conduit par le maëstro Gambaro, déjà nommé, attaqua l'ouverture de *la Gazza ladra.*

Il y avait cent cinquante convives pour le moins

Chambre des notaires. Café Manoury. Rue Saint-Denis

La Place du Châtelet et le

ntaine du Palmier. Restaurant du Veau qui tette. Corps de garde.

Veau qui tette, de 1820 à 1855.

et quels convives! Rossini était assis entre Mlle Mars et Mme Pasta; en face de lui, Lesueur, ayant à sa droite Mme Rossini et à sa gauche Mlle Georges; ici, Mmes Grassari, Cinti, de Méric; là, Talma, Boïeldieu, Garcia, Martin; ailleurs, Auber, Hérold, Cicéri, Panseron, Casimir Bonjour, Horace Vernet; enfin, tous les noms les plus illustres de la littérature et des arts, que *la Quotidienne* appelait dédaigneusement des « dilettantes de guinguette ». Pendant le repas, des fragments d'opéras du maître, présents à toutes les mémoires, étaient exécutés et écoutés avec une attention trop rare en ces sortes de réunions, dit un journal rossinien : on ne mangeait plus, d'émotion, et l'on causait encore moins.

Le feu des pièces de vers et des discours commença au second service. M. Biagioli, l'hôte de Rossini, récita d'abord un sonnet italien de sa façon : *la Nascita del gran Rossini*, puis il en distribua gracieusement un exemplaire à tous les convives, tandis que Talma en lisait la traduction française avec une émotion des mieux jouées. C'étaient ensuite des couplets, chantés, ceux-ci par Baptiste, le comédien regretté de Feydeau; ceux-là par Martin, le célèbre baryton; tous deux également applaudis. Et pendant tout ce temps, le tragédien Lafont, qui n'avait rien à lire, s'entêtait à appeler le compositeur « MÔSIEUR DE ROSSINI », gros comme le bras.

Mais voici le dessert : c'est l'heure des toasts. Lesueur se lève : « A Rossini, s'écrie-t-il. Son génie ardent a ouvert une nouvelle route et marqué une nouvelle épo-

que dans l'art musical. » Alors Rossini, sans rire : « A l'École française et à la prospérité du Conservatoire! » — Et Lesueur de répondre, afin d'avoir le dernier : « A Gluck! Riche des ressources de la science allemande, il a saisi l'esprit de la tragédie française et il en a tracé le modèle. » Mais chacun veut lancer son mot et ce ne sont plus que toasts et retoasts. Garcia crie : « A Grétry! le plus spirituel et l'un des plus chantants entre les musiciens francais ! » — « A Mozart! » répond Rossini. — « Oui, à Mozart! » répète avec insistance un convive qui voudrait être compris. — « A Méhul! l'auteur d'*Euphrosine* et de *Stratonice!* dit Boïeldieu. Je vois Rossini et l'ombre de Mozart applaudir à ce toast. » — Hérold se lève à son tour : « A Paisiello! Ingénieux et pathétique, il a popularisé l'École italienne dans toute l'Europe. » — Panseron enfin, parlant pour Auber, lance ce dernier toast qui ne veut absolument rien dire : « A Cimarosa! Il fut le précurseur de Rossini! » Et l'orchestre, ayant peine à suivre toutes ces évolutions de pensée et de parole, lançait au hasard quelques bribes de Rossini, de Gluck, de Grétry, de Mozart, au milieu de bravos confus : un morceau n'était pas fini qu'un autre toast était déjà porté.

Les dames passaient ensuite dans un salon voisin pour prendre le café. Talma déclame alors le *Songe de Macbeth* et des vers de Ducis sur les Alpes que Rossini venait de passer ; puis un jeune artiste, habile en l'art de la réclame, annonce qu'il gravera une médaille en souvenir de cette fête et qu'il la distribuera

à tous les assistants. Rien, enfin, ne manque à cette fête musicale qui rappelait celle donnée autrefois par le Conservatoire à Paisiello; la foule n'était pas de la cohue, la gaîté ne tournait pas au tumulte, écrit une feuille amie, et le héros disait à tout venant qu'il n'avait jamais reçu meilleur accueil et qu'il en garderait un souvenir éternel. En combien de villes l'avait-il déjà dit et devait-il le dire encore?

On se sépara enfin bien avant dans la nuit et l'orchestre accompagna cette retraite générale avec le joyeux *Buona sera* d'*Il Barbiere :* ce M. Gambaro ne manquait décidément pas d'esprit.

*
* *

Cette manifestation, très légitime en soi, avait cependant un petit côté ridicule, et deux auteurs, déjà bien connus, se hâtèrent d'improviser un à-propos qui fut joué treize jours après le banquet et dans lequel ils soulignaient ce qu'avait de comique cette explosion d'enthousiasme organisée entre la poire et le fromage, dans un repas à tant par tête.

C'est le 29 novembre que Scribe et Mazères donnèrent au théâtre de Madame leur parodie-vaudeville en un acte : *Rossini à Paris, ou le Grand Dîner*. Ils y célébraient bien « l'incomparable génie » du jeune héros; mais ils raillaient sans ménagements ces prétendus mélomanes qui refusaient tout mérite aux musiciens français pour n'applaudir que les noms à désinence italienne; ils lançaient aussi quelques traits

contre la dédaigneuse hostilité que les professeurs du Conservatoire de Paris marquaient au brillant auteur d'*Il Barbiere.*

Pour bien montrer, d'ailleurs, qu'ils n'avaient nul parti-pris contre Rossini, les deux auteurs l'avaient prié d'assister à une répétition et de signaler les passages qui pourraient le choquer. Il n'en signala aucun; mais en entendant chanter sur l'air des *Cancans:* « Rossini! Rossini! pourquoi n'es-tu pas ici! » il dit à l'oreille d'un ami qui l'accompagnait : « Si c'est là la musique nationale, je n'ai qu'à faire mes paquets; je ne réussirai jamais dans ce genre. » Le trait n'est pas bien spirituel pour un esprit aussi fin.

Peu ou pas d'intrigue dans cette pièce. Il s'agit tout uniment d'une ovation musicale et d'un grand repas que des mélomanes forcenés commandent dans un restaurant des faubourgs en l'honneur du compositeur d'outre-monts. Il n'arrive qu'un pauvre musicien français que tous prennent pour Rossini : un échange fortuit de passe-port provoque cette méprise. Nos gens convient alors le jeune homme à occuper la place d'honneur dans ce banquet à vingt francs par tête et le gratifient d'une sérénade charivarique. Et tandis que le faux Rossini est ainsi fêté à la barrière de Charenton — ce nom amène une plaisanterie facile à prévoir, — le véritable entre par la porte d'Italie en la grande ville de Paris.

Ces amateurs crédules sont ornés de noms saugrenus : Trombonini, Trottfort, Bonnefoi, Biffteckini. Le premier, joué par Préville, mélomane enragé, chef

d'une administration dans laquelle il n'y a de places que pour les artistes, chantait ainsi l'arrivée triomphale du maître à Paris :

En venant parmi les Français,
Il n'a pas changé de patrie,
Et chez nous son brillant génie
A trouvé les mêmes succès !
Empressés à lui rendre hommage,
Nous répétons ses airs charmants,
A la ville comme au village.
Il les entend sur son passage...
Et partout ses nombreux enfants
Sont ses compagnons de voyage.

Voilà pour le sentiment. Voici maintenant pour les réformes et bienfaits qu'on attendait de Rossini :

Rossini, (*bis*)
Toi que j'implore aujourd'hui,
Rossini,
Pourquoi n'es-tu pas ici?
Sous tes accords enchanteurs,
On n'entend pas les acteurs,
C'est pour ça
Qu'à l'Opéra
Le parterre te dira :
Rossini, etc.

Par lui l'on n'entend jamais
La prose ni les couplets...
A maint ouvrage nouveau
Souvent on dit à Feydeau :
Rossini, etc.

Ce couplet vise exclusivement les chanteurs et les auteurs français, mais il n'est vraiment pas bien méchant.

Les rôles moins importants de Trottfort et de Bonnefoi étaient joués par Émile et Armand. Le premier est, par vocation, entrepreneur juré de cérémonies et d'ovations; il a pris à ferme les fêtes de l'amitié, des beaux-arts, de la reconnaissance, et, ne pouvant suffire à une telle consommation de couronnes pour Paris et la province, en vue des acteurs qui partent ou des étrangers qui arrivent, il a eu l'idée lumineuse d'inventer une couronne élastique allant à toutes les têtes et pouvant servir indéfiniment sans s'user. M. Bonnefoi, lui, ne se charge de rien, mais il se fait un point d'honneur d'assister à toutes les ovations littéraires ou autres : bourgeois naïvement enthousiaste, il arrive avec une admiration parfaite, quel que soit le héros de la cérémonie; il pleure ou rit selon le programme et ne se mêle de rien que d'applaudir et de crier bravo.

Le restaurateur Biffteckini, chez lequel avait lieu le banquet, était représenté par Bernard-Léon, et Mlle Virginie, avant peu Virginie Déjazet, jouait sa fille Madeleine. Ce cuisinier mélomane, qui confectionne ses sauces en musique, qui fait un potage en fredonnant la cavatine de *Tancredi* et chante la *Marche des Tartares,* de Kreutzer, en préparant les anguilles à la sauce de ce nom, se compare lui-même à son musicien favori :

De Rossini partisan fanatique,
J'aime à chanter ses airs et ses rondeaux,
Tous ces finals ont un pouvoir magique ;
Leur souvenir me suit jusqu'aux fourneaux.
Maître divin ! Ah ! combien tu me touches !
Humble traiteur, j'admire ton talent
Et je l'envie en un point seulement,
C'est que ton nom remplit toutes les bouches,
Et que mon art n'en peut pas faire autant.

Tout cela était très flatteur pour Rossini ; mais, en adroits politiques qui ne veulent se brouiller avec personne, les auteurs crurent bon d'atténuer un peu ces éloges en proclamant aussi la supériorité des Français dans tous les genres. Oyez le vaudeville final.

Chez vingt peuples différents
Vous cherchez des talents ;
Messieurs, qu'avez-vous besoin
D'en aller chercher si loin ?
Restez donc ! (*bis*)
Eh ! Messieurs, où courez-vous ?
Restez donc ! (*bis*)
Vous trouverez ça chez nous.

Rossini exalté, les défenseurs de la musique française approuvés ; quels gens auraient donc pu se froisser de l'à-propos ? Les professeurs du Conservatoire ? Et encore le jeune musicien Giraud, un de leurs élèves, était-il présenté sous le meilleur jour. Décidément les deux auteurs excellaient dans l'art de ne mécontenter personne.

*
* *

A pièce culinaire il fallait un compte-rendu de même sauce. Ainsi fit *la Pandore,* qui adopta, à l'égard de ce vaudeville gastronomique, le style « entrelardé » remis à la mode depuis pour *l'Ami Fritz.*

« On se doute bien que l'intrigue d'un ouvrage fait en l'honneur du *restaurateur de la musique,* se passe chez un restaurateur. Aussi, le *sel* ne manque-t-il ni dans les couplets, ni dans le dialogue. Cependant, la pièce ne sera pas une *pièce de résistance.* L'*assaisonnement* et l'à-propos en font le principal mérite; elle est *larDée* de traits à la louange de l'Amphion de Pesaro ; ces traits ont enlevé tous les suffrages... Le public a sifflé la proposition de mettre la *carte payante* en partition; les auteurs avaient sans doute perdu la *carte* quand ils ont imaginé cette mauvaise plaisanterie. On les a reconnus à des saillies d'un meilleur *goût.* Ce *Grand repas,* apprêté délicatement par MM. Scribe et Mazère, peut être regardé comme un *ambigu;* on y a servi du *chaud* et du *froid.* »

Le critique terminait par un bon mot cette parodie d'une fête terminée par une bonne action. Les souscriptions recueillies pour le banquet ayant dépassé les frais, on n'avait cru pouvoir mieux faire que d'employer cet excédant de recette à secourir un ancien professeur de musique infirme et certain autre artiste malheureux qui organisait une quête en sa faveur. Les noms de M. et Mme Rossini figurèrent donc en

Le Gymnase dramatique, construit en 1820. (Théâtre de Madame, de 1824 à 1830.)

tête de la liste : une fois n'est pas coutume, à ce qu'on dit.

La Quotidienne tenait contre et le *Journal des Débats* pour Rossini : aussi ces journaux ennemis jugèrent-ils cette pièce de façon toute différente. Lues à cinquante ans de distance, les raisons invoquées par les deux partis adverses semblent viser bien moins Rossini qu'un autre grand compositeur étranger, auquel on nia longtemps tout génie et qu'on proscrivait encore hier par patriotisme et zèle national.

Que disait donc *la Quotidienne?* « Le Gymnase s'est chargé de faire, le premier, la police du ridicule. *Le Grand repas, ou Rossini à Paris,* est une critique bien entendue de cette sotte manie d'enthousiasme qu'on voudrait faire partager à tout Paris, pour un compositeur qui n'est encore connu en France que par trois ou quatre opéras, en l'honneur desquels on mendie depuis un an l'admiration du public... Aujourd'hui, au milieu des choses sérieuses qui nous occupent, aurait-on la prétention de distraire l'opinion publique en faveur d'un *virtuose* italien? De pareilles niaiseries sont bernables, et l'on doit savoir gré aux vaudevillistes qui poursuivront de leurs refrains ces *dilettanti* de guinguette, qui, pour le prix d'un pique-nique, croient se donner une importance dans le monde en se faisant les cornacs de Rossini... *Le public s'est montré vraiment national,* et les rossinistes seuls n'ont pas ri de l'apothéose burlesque de leur héros. »

A quoi les *Débats* ripostaient vivement : « L'à-pro-

pos de *Rossini à Paris* a été joué la semaine dernière au Gymnase. M. Scribe a sans doute trop d'esprit et de sens pour se ranger du parti de ces gens qui mettent de l'*esprit national dans une ouverture et du patriotisme dans un finale :* il sait que les arts n'ont point de patrie et que le grand poète, le grand peintre, le grand écrivain, *le grand compositeur est de tous les pays.* J'ai entendu dans le vaudeville nouveau plusieurs couplets dans lesquels il consigne l'hommage de son admiration pour l'illustre maître qui parle également bien la langue de *Tancrède* et de *Figaro.* Mais s'il partage l'enthousiasme universel pour l'Orphée de Pesaro, quel peut avoir été son but en mettant ses admirateurs en scène sous l'aspect le plus ridicule et le plus faux ? »

« Le grand compositeur est de tous les pays. » Cela est très bien dit et absolument vrai, mais ce ne l'est pas seulement pour Rossini. C'est l'honneur national qu'on mit toujours en avant contre Wagner, et c'est pour le défendre qu'on commet les plus grosses bévues. C'est par « honneur national » que certains professeurs du Conservatoire, Berton en tête, avaient entrepris cette croisade musicale contre Rossini, guerre mesquine et aveugle qui tourna bien vite à leur confusion ; c'est encore par « honneur national » que, l'Académie des beaux-arts ayant eu l'idée de profiter du passage de Rossini pour le nommer associé étranger, les membres de la section de musique s'opposèrent à cette élection, qui fut votée d'acclamation par les peintres et par les architectes. Bel honneur, vrai-

ment, que celui qui consiste à s'abaisser soi-même pour décrier le génie et l'avilir.

Dix jours seulement avant son départ, le 25 novembre, Rossini assistait encore à une représentation donnée au bénéfice de Garcia et dans laquelle on jouait *Otello :* il fut acclamé par le public et dut paraître sur la scène entre le bénéficiaire et Mme Pasta. Mais c'était assez de fêtes et d'apothéoses, et Rossini n'avait que trop tardé à poursuivre son chemin vers Londres : il quitta Paris le 7 décembre au matin.

Qui pouvait dire si on le reverrait jamais? Le ministre de la maison du roi, M. de Lauriston, lui avait bien fait des propositions pour le fixer en France, mais comme elles avaient pour but d'enlever à Paër la place de directeur des artistes du Théâtre-Italien, qui le faisait vivre, Rossini avait cru devoir refuser. Et c'était un scrupule exagéré de sa part, car l'auteur d'*Agnese* avait largement usé de l'influence que lui donnait sa position pour nuire aux ouvrages et à la réputation de son compatriote : rancune et malice d'Italien pur sang.

Pour consoler les amateurs inconsolables, pour atténuer au moins la douleur de la séparation, quelques journaux compatissants et tout dévoués aux intérêts de Rossini se hâtèrent d'annoncer que l'incomparable maëstro emportait un ouvrage français dont il avait promis d'écrire la musique pour l'Opéra-Comique. C'était un pieux mensonge, bien pardonnable en un tel moment d'émoi.

Cinq ans devaient s'écouler avant que Rossini ne

tînt l'engagement que d'aventureux journalistes prenaient en son nom, et le premier ouvrage français sur lequel il composera de la musique sera précisément écrit — voyez quel coup du hasard! — par le vaudevilliste qui avait si bien chansonné le banquet du *Veau qui tette*. Cet auteur sera Scribe — sans Mazère — et cet opéra comique sans dialogue s'appellera *le Comte Ory*.

LES

OPÉRAS DE MOZART A PARIS

1793 - 1801 - 1805.

I.

LES NOCES DE FIGARO.

C'était en 1793, au début de la Terreur. Francœur et Cellerier étaient, depuis deux ans, administrateurs de l'Opéra, pour le compte de la Commune de Paris, qui allait bientôt les décréter d'arrestation. Ce n'était pas chose facile que de diriger alors l'Académie de musique. Le répertoire n'offrait plus grand attrait aux amateurs, et les ouvrages nouveaux subissaient des échecs répétés. Le *Louis IX en Égypte,* de Lemoine, la *Cora* de Méhul, la *Corisandre* de Langlé, l'*Œdipe à Thèbes* de Méreaux, n'avaient pu fournir une longue carrière.

Le public n'écoutait plus que d'une oreille distraite les chefs-d'œuvre de Piccinni, de Sacchini, de Salieri et de Gluck. Certains ouvrages même, tels que *Roland*, *Iphigénie en Aulide*, *Chimène*, *Œdipe à Co-*

lone, étaient retranchés du répertoire « comme présentant des rois, et propres à blesser les oreilles et les yeux des républicains délicats qui fréquentent maintenant le spectacle. Il est temps, en effet, — ajoute l'*Almanach des Spectacles*, que rédigeait alors Collot-d'Herbois, — d'oublier ces vieilles chimères de nos pères et de ne plus offrir sur nos théâtres que des modèles d'un patriotisme ardent et d'un amour brûlant pour la patrie, la liberté et l'égalité. »

Ce que le public voulait, c'étaient des à-propos révolutionnaires ou patriotiques. Le goût naissait de ces représentations républicaines, où l'on figurait sur la scène les cérémonies religieuses et civiques de la vie réelle. Déjà on lisait de plus en plus souvent sur les affiches de l'Opéra ces mots : *De par et pour le peuple.* C'était l'annonce officielle des spectacles offerts par le gouvernement au peuple souverain. Et ces représentations comportaient toujours quelque chant patriotique, quelque cantate révolutionnaire.

Le 2 octobre 1792, Gardel et Gossec avaient mis *la Marseillaise* en action sur la scène de l'Opéra. Une foule de femmes, de guerriers, d'enfants, accourait à l'appel des trompettes. On se préparait au combat, on préludait à la victoire par des danses ; des groupes variés et pittoresques se formaient après chaque couplet de *la Marseillaise.* Le dernier : *Amour sacré de la patrie,* était chanté lentement, à demi-voix, par les femmes seules, comme une prière. Acteurs, spectateurs, tous étaient à genoux devant la Liberté représentée par mademoiselle Maillard. Tout à coup

les clairons sonnaient, les tambours battaient, le canon grondait, et tous se levaient dans un enthousiasme voisin du délire en criant à tue-tête : *Aux armes, citoyens!* Cela fait, chacun rentrait tranquillement se coucher.

Les auteurs avaient décoré cet intermède du nom d'*Offrandè à la Liberté*. Le succès en fut tel que les directeurs commandèrent aussitôt à différents auteurs d'autres ouvrages du même genre. C'était d'une bonne politique : ils flattaient ainsi les goûts de la foule et sauvegardaient leurs propres intérêts.

Le 27 janvier 1793, l'Opéra représenta encore avec un plein succès *le Triomphe de la République, ou le Camp de Grand-Pré*. Cet opéra républicain était de la façon de M.-J. Chénier et de Gossec, qui, en auteurs connaissant bien leur public, n'avaient pas manqué d'y introduire le chant de la *Marseillaise*.

Quelques jours après, le 3 février, nouvel opéra patriotique, *la Patrie reconnaissante, ou l'Apothéose de Beaurepaire*. Celui-là fut sifflé (il fallait qu'il fût bien mauvais pour essuyer pareil échec dans un temps où les ouvrages de ce genre étaient accueillis avec tant d'enthousiasme), et les auteurs, Lebœuf et Candeille, en furent pour leurs frais de poésie et de musique apologétiques.

Cet échec ne prit pas Francœur au dépourvu. Depuis quelque temps, il préparait la représentation d'un ouvrage fort important d'un compositeur tout à fait inconnu en France, et qui venait de mourir

à Vienne au mois de décembre 1791. C'étaient *le Nozze di Figaro*, de Mozart. Presque personne, en effet, n'avait gardé le souvenir de ce musicien qui, à l'âge de vingt-deux ans, était venu passer à Paris plusieurs mois de l'année 1778, et qui y avait fait exécuter, non sans succès, deux symphonies au Concert Spirituel (1).

Francœur, lui, n'avait pas oublié ce jeune homme à l'aspect modeste et timide, au regard doux et un peu fier. Il jugea qu'il serait intéressant pour les amateurs de notre pays de connaître au moins un des ouvrages qui avaient fondé en Allemagne la réputation de ce compositeur, et il choisit *les Noces de Figaro*, non sans doute qu'il le préférât aux autres, mais parce que le grand nom de Beaumarchais devait patronner celui de Mozart : la vogue de la comédie semblait devoir assurer la réussite de l'opéra.

La première représentation des *Nozze* avait eu lieu à Vienne le 1er mai 1786. C'était le troisième grand ouvrage dramatique de Mozart, qui avait déjà composé *Idoménée*, en 1781, et *l'Enlèvement au sérail*, en 1782. Mozart avait demandé lui-même à Lorenzo d'Aponte de lui écrire un *libretto* sur la comédie de Beaumarchais. « Causant un jour avec Mozart, dit d'Aponte dans ses Mémoires, il me demanda si je pourrais disposer pour la musique la comédie de Beaumarchais intitulée *le Mariage de Figaro*. La

(1) Voir notre étude : *Mozart à Paris*, dans *la Ville et la Cour au XVIIIe siècle* (un vol. in-8° écu, chez Rouveyre, 1881).

proposition fut de mon goût, et le succès fut soudain et universel. »

Mais l'empereur Joseph II, tout prince philosophe et réformateur qu'il fût, avait défendu qu'on représentât sur aucun théâtre de Vienne cette *Folle Journée* qui avait eu un si grand retentissement à Paris. Heureusement pour Mozart, contre lequel existait à Vienne une cabale redoutable que dirigeait Salieri, l'auteur des *Danaïdes,* il n'y avait rien à mettre à l'étude au théâtre de l'Opéra-Italien. D'Aponte, après avoir terminé la pièce qu'il communiquait au fur et à mesure à son collaborateur, alla trouver l'empereur et lui proposa l'œuvre nouvelle. « Comment! s'écria Joseph, mais il n'a jamais écrit qu'un drame vocal, et qui n'est pas une chose bien saillante ! » C'est de *l'Enlèvement au sérail* que l'empereur voulait parler. D'Aponte eut le courage de défendre Mozart contre les préjugés du souverain, qui n'aimait que les opéras de l'école italienne, et il gagna la partie.

L'empereur assista à une répétition des *Nozze di Figaro;* il en sortit émerveillé, et décida que l'ouvrage serait représenté. En dépit de l'opposition du parti saliériste et des chanteurs italiens, qui dénigraient une musique dans laquelle ils ne savaient pas briller, le public viennois, composé en grande partie d'artistes et d'amateurs d'élite, fit un accueil favorable au nouvel ouvrage. Voici ce que dit d'Aponte dans ses Mémoires : « Enfin le jour de la représentation de l'opéra de Mozart arriva; elle eut

lieu à la grande confusion des *maestri :* cet opéra eut un succès d'enthousiasme. » De son côté, Léopold Mozart mande à sa fille en ces termes la réussite du nouvel ouvrage de son cher Wolfgang : « A la seconde représentation, on a répété cinq morceaux : on en a redemandé sept à la troisième : un petit duo a été redemandé trois fois. »

Revenons à Paris. Francœur avait fait traduire l'opéra de Mozart par un nommé Notaris, et avait distribué les rôles à ses meilleurs chanteurs. Quand tout fut prêt, il envoya aux journaux un avis annonçant pour le mercredi 20 mars « la première représentation de *Figaro,* opéra en cinq actes, du citoyen Mozart, en attendant *le Siège de Thionville.* »

Les répétitions n'avaient pas marché sans accroc et elles s'élevaient à un nombre fort respectable : c'est ce que prouve certain billet que nous avons trouvé, égaré dans les liasses, en parcourant, aux Archives, les parties poudreuses de cet opéra. Cette petite lettre, dont la forme humoristique fait tout agrément, fut adressée par le chanteur Chardini à un employé quelconque de l'Opéra cinq jours avant la représentation.

15 mars 1793.

Mon cher ami, hyer au soir j'eus le malheur d'oublier mon rôle de la musique de *Figaro* dans un fiacre. A coup sûr, comme le cocher n'a point envie de jouer le rôle de Bartholo dans cet

ouvrage, il me le rapportera, mais j'ai besoin que tu m'en prêtes un pour pouvoir le repasser et le répéter ce matin; on donne la pièce mercredi, et tu sçais que je n'ai pas fait 38 répétitions comme les autres; je compte sur ton amitié et te prie de me croire pour la vie ton meilleur ami,

CHARDINY.

La représentation eut lieu au jour dit : tous les spectateurs en sortirent harassés de fatigue et la tête brisée. Pour leur faire mieux goûter la musique de Mozart, Francœur avait imaginé de faire débiter toute la comédie de Beaumarchais par ses chanteurs, qui ne savaient aucunement parler en scène. Toute la musique de Mozart réunie aux cinq grands actes de Beaumarchais, jugez de la longueur d'un tel spectacle !

Voici la triple distribution des rôles à Vienne en 1786; puis à Paris, à l'Opéra, en 1793, et aux Italiens, en 1807 :

Le comte		Mandini		Adrien		Bianchi
Figaro		Benucci		Laïs		Barilli
Bartolo		Bussani		Chardini		Tarulli
Basile		Kelly		Renaldy		Zardi
Antonio		Bussani		Leroux		Carmanini
Don Curzio		Kelly				Lupi
La comtesse	Mmes	Laschi	Mmes	Ponteuil	Mmes	Barilli
Suzanne		Storace		Gavaudan		Crespi-Bianchi
Chérubin		Bussani		Henri		Capra
Marceline		Mandini		Mulot		Sevesti
Barberine		Gottlieb		Colson		R***

Il n'y a guère de journaux où nous puissions trou-

ver l'opinion des contemporains sur l'œuvre de Mozart ; en ce temps-là, les feuilles publiques n'étaient pleines que de bulletins de batailles ou de listes de prisonniers et de victimes.

Voici pourtant ce que dit *le Moniteur universel :*

L'administration de l'Opéra vient de faire un double essai : celui de faire jouer par ses acteurs un opéra-comique en dialogue parlé, et celui d'une pièce faite sur musique parodiée. C'est *le Mariage de Figaro,* traduit d'abord à Vienne en italien, mis alors en musique par *Mozzart* (*sic*), compositeur célèbre pour la symphonie, et que la scène compte déjà au nombre des maîtres les plus distingués parmi les Allemands, et traduit depuis en français pour la partie musicale qu'on a jointe au drame connu. La musique a paru belle, riche d'harmonie et travaillée avec beaucoup d'art. La mélodie est très agréable sans être pourtant piquante. Il y a plusieurs morceaux d'ensemble d'une grande beauté; mais certains airs n'ont pas eu tout l'effet dont ils seraient susceptibles s'ils étaient exécutés dans leur véritable mouvement. Ceux qui connaissent la partition assurent qu'ils ont presque tous été fort ralentis.

L'exécution des acteurs est telle qu'on devait l'attendre de leurs talents en accordant une juste indulgence au peu d'habitude qu'ils ont en ce genre. Mme Ponteuil, qui est plus exercée, a montré dans le rôle de la comtesse beaucoup d'intelligence et d'habileté. Mlle Gavaudan a senti le véritable caractère de celui de Suzanne, qu'elle a fort bien rendu. Laïs n'a pas paru saisir d'une manière aussi juste celui du rôle de Figaro, qui est la légèreté, la gaieté, la prestesse. Adrien, dans le rôle du comte, n'a besoin que de s'animer un peu plus. Tous les autres rôles accessoires méritent des éloges. En somme, cet ouvrage, d'une excessive longueur, avec beaucoup de retranchements, peut espérer du succès. Celui de la première représentation a été aussi complet que l'attention fatiguée des spectateurs a pu le permettre.

Le *Journal de Paris* reproduit les mêmes critiques sur la longueur de la pièce, qui ennuyait le public à ce point que, vers la fin, les plus beaux morceaux ne produisaient plus d'effet, et conclut en ces termes : « Cette représentation a prouvé cependant que le genre d'opéra-comique peut être introduit sur ce théâtre avec de grands avantages, et qu'il s'y trouve parmi les acteurs une réunion de talents plus que suffisante pour y jouer avec succès les meilleures comédies. La musique est une œuvre posthume de *Mozzard* (*sic*), célèbre compositeur dans la partie instrumentale. Cet ouvrage a des beautés qui font regretter la perte de l'auteur. » De ces éloges-là, on sait ce que vaut l'aune.

De tous ces critiques anonymes, celui du *Journal général de France* est le seul qui paraisse savoir ce qu'était Mozart et qui ait rendu hommage à son génie.

Un nouveau genre vient de s'introduire à ce théâtre (l'Opéra), c'est celui des comédies parlées, sans récitatif. Nous n'examinerons pas si cette innovation peut paraître singulière dans un spectacle où tout avait été chanté jusqu'à présent; si elle le met, ou non, en rivalité avec d'autres spectacles plus habitués que lui à l'opéra-comique; si elle n'établit pas des objets de comparaison; si, par la suite, elle ne l'expose pas à un démembrement, à une révolution totale dans le genre qui lui était propre. Si elle rapporte de l'argent à la direction, tout raisonnement là-dessus deviendra superflu. Quoi qu'il en soit, les artistes les plus distingués du Grand-Opéra ont joué hier l'opéra-comique, et s'en sont acquittés avec beaucoup d'intelligence; mais peut-être n'eussent-ils pas dû choisir pour un début dans ce genre *le Mariage de Figaro*, ouvrage que tout le monde

sait par cœur, et qu'on a vu jouer déjà avec une supériorité décourageante. Cette comédie est ornée de la superbe musique de *Mozart,* artiste distingué, mort depuis un an, à Vienne, au service de l'empereur : cette musique porte le cachet des plus grands maîtres : deux finales, surtout celui du second acte, sont des chefs-d'œuvre : le génie, la vigueur et l'élégance s'y font remarquer, et nous engageons les amateurs de la belle musique à aller entendre souvent celle-ci, qui doit leur plaire particulièrement. Cette pièce est mise avec soin, mais elle est trop longue, et, quoiqu'on ait supprimé le plaidoyer du troisième acte, il reste encore beaucoup de coupures à faire dans le dialogue, ce qui resserrerait davantage l'intérêt; car les comédies intriguées perdent toujours du côté de l'action quand elles sont mises en musique... Au reste, cet essai prouve que ce spectacle pourra jouer agréablement le genre de l'opéra-comique, si les auteurs travaillent pour lui; mais nous lui conseillons d'éviter les objets de comparaison en n'établissant pas des pièces trop connues, comme *le Mariage de Figaro*, qui ne peut avoir là de mérite plus grand que partout ailleurs, qu'en nous offrant une musique riche, savante, et qui est un véritable présent à faire aux connaisseurs.

Au lendemain de la première représentation, un spectateur, inspiré moins par la musique de Mozart que par le talent d'une actrice, adressa les vers suivants à madame Ponteuil, dont Beaumarchais reconnaissait lui-même la supériorité :

Malgré d'invincibles obstacles
Dont maint talent sublime était épouvanté,
Au plus pompeux de nos spectacles
Thalie, avec succès, hier a débuté.
Je n'en suis pas surpris : ta voix et ta beauté
Y doivent, en tout temps, opérer des miracles.

L'Opéra à la Porte-Saint-Martin, de 1781 à 1794 (Lallemand del., Née sc., 1788. — Collection Hémar).

Voici, en dernier, le jugement le plus précieux, celui de Beaumarchais. Il se trouve formulé dans une longue lettre que M. de Loménie a publiée dans les pièces annexes de son ouvrage, *Beaumarchais et son temps :* ce curieux document trouve ici sa place naturelle. L'irascible auteur se montre médiocrement satisfait de la parure musicale ajustée à sa comédie ; il trouve à reprendre dans toutes les parties de la représentation, dans la mise en scène, dans les danses, dans le jeu des acteurs, et jusque dans le plan musical de Mozart, qu'il juge en homme qui se sait « un peu musicien », comme il dit avec une fausse modestie dans son avertissement de *Tarare* (1). Il esquisse aussi dans cette lettre ses idées favorites sur l'opéra, sur la fusion intime du chant, de la poésie et de la danse ; il traite enfin les nobles chanteurs de l'Académie de musique avec beaucoup de ménagements dans la critique et force réticences dans l'éloge, qui donnent à cette pièce un plaisant cachet de louange ironique.

Aux acteurs de l'Opéra, assemblés.

Ce 3 avril 1793.

Mes frères et sœurs, ou plutôt, c'est mieux dit, mes sœurs et frères, — honneur au beau sexe.

(1) En 1793, l'Opéra occupait la salle provisoire bâtie en quatre-vingt-six jours par Lenoir, en 1781, sur l'emplacement des anciens magasins de l'Opéra, près la Porte-Saint-Martin, après l'incendie de la salle du Palais-Royal, le 8 juin 1781. L'année suivante, en 1794, l'Opéra quittera cette salle du boulevard où s'installera en 1802 le théâtre de la Porte-Saint-Martin. (Voir plus loin le chapitre intitulé : *les Salles de l'Opéra.*)

C'est un très bon projet que le mélange de deux genres pour accumuler les recettes : celui du grand opéra et celui de l'opéra parlé et chanté.

Avec les superbes accessoires de votre spectacle, aucun autre ne pourra soutenir votre concurrence.

Mais c'est un nouveau genre de talent que vous devez perfectionner en vous. L'habitude du chant continuel nuit au débit de la comédie, et la longueur en tue l'effet, surtout dans la comédie gaie.

L'unique désir d'être utile à votre spectacle m'a fait vaincre la répugnance que j'ai de m'occuper d'autre chose que d'étriller tous les chiens qui m'aboient. J'ai été voir à muche-pot la deuxième représentation du *Mariage*. Et voici mes observations. Il faut à votre théâtre plus de mouvement et de variété. Jetant par la fenêtre l'amour-propre d'auteur, j'ai réuni le troisième avec le quatrième acte. Il y aura moins de comédie et le chant sera rapproché, la pièce deviendra plus courte ; et un beau ballet pour la noce terminera *le Mariage*. Le genre de la pièce indique assez de quelle dégaîne ce ballet doit trotter. Ce sont moins des danses françaises que le genre vif et grenadin des Maures, dont les Espagnols ont conservé les goûts, une noce de Gamache à peu près. Vous privez votre spectacle d'un de ses plus grands attraits, si vous faites scission entre le chant, la parole et la danse ; ne négligez pas cet avis.

J'ai trouvé vos autres actes vides. Comme tous les actes commencent par des paroles, il n'y a rien de si glacé que d'entrer sur la scène pour parler pendant que le publie s'ennuie. Il faut de grands et beaux morceaux d'orchestre pour remplir ces longs intervalles et mettre de la variété ; cette remarque est essentielle.

Je désirerais entre le premier et le deuxième acte la répétition désordonnée d'un ballet vif quelconque, et qui ressemblerait aux répétitions du foyer. Des mutineries d'actrices, la colère du maître de ballet, les rires de quelques jeunes danseurs, des morceaux entamés, point finis, et une impatience générale qui amenât une espèce de farandole, etc., etc. Cette façon de traiter un ballet

appartiendrait à cette folle journée, et aurait l'air de préparer la fête que Figaro a imaginée.

Si vous ne faites pas un effort pour réchauffer cette pièce, il vaudrait mieux l'abandonner.

Être piquant ou nul, c'est là votre devise.

Quant aux scènes parlées, je demande à Bartholo, qui a bien la prestance et le jeu de son rôle, de s'appesantir moins sur le débit, de fouetter davantage sa première scène avec Marceline, avec la brusquerie d'un vieillard toujours en colère.

Je demande à ma Spinette (1), qui joue Suzanne très gaiement, de contraster avec l'humeur de Marceline, dans la scène de leur débat au premier acte, par une ironie légère et fine. Une des grâces de cette scène est que l'une rit pendant que l'autre se fâche. Laissons l'aigreur à la vieillesse, puisque c'est l'âge des regrets.

J'ai trouvé le petit page un peu dégingandé; c'est ou naïf, ou polisson qu'il doit être, cela est très aisé à réparer.

Le comte Almaviva jouera fort bien la comédie; je le prie seulement de distinguer la noblesse du caractère qu'il représente, de l'*échassure* qui gourme un peu l'acteur, et son débit y gagnera de la vivacité; car, ce qu'on désire le plus, c'est que la pièce marche. Du reste son rôle est fort bien.

Il n'y a dans celui de Figaro que quelques changements de position à faire à la scène, qui lui donneront plus de finesse; c'est l'affaire d'un instant à la répétition. Je le prie de réfléchir, en homme d'esprit qu'il est, qu'un degré même léger de charge peut faire une farce de cette pièce, car Figaro est un mauvais sujet, mais fin, rusé, éduqué et non pas farceur. Du reste, rien à dire sur la vivacité du débit.

(1) Mademoiselle Gavaudan cadette, qui jouait Suzanne, avait créé le rôle de Spinette dans *Tarare*. D'où l'expression de Beaumarchais : « *Ma Spinette.* » — Voir sur *Tarare*, notre ouvrage : *la Cour et l'Opéra sous Louis XVI.* (Un vol. in-18, chez Didier, 1878.)

Je prie Basile de débiter et non d'appuyer sur toutes ses syllabes comme s'il chantait des vers. Il fait beaucoup languir cette scène du petit page dans le fauteuil; la comédie ne marche pas ainsi. Oubliez le théâtre : la scène se passe dans une chambre.

Si vous adoptez ces idées, la pièce reprendra vigueur, et vous encouragerez par là quelques hommes de mérite à travailler pour vous. Je ferais alors l'impossible pour aller à huis clos vous entendre répéter tous, avec le vif désir de contribuer, si je le puis, à multiplier les succès du premier théâtre du monde.

BEAUMARCHAIS.

Je n'ai rien dit de la comtesse, qui a la décence de son rôle; on désirerait quelquefois un jeu un peu plus animé.

Les artistes de l'Opéra eurent sans doute assez de sens pour distingner la vérité sous ces compliments affectés et assez de goût pour mettre les avis de l'auteur à profit; mais le coup était porté. Un ouvrage qui avait paru si ennuyeux ne pouvait rester longtemps sur l'affiche. La seconde représentation eut lieu le vendredi 22 mars, puis il fut joué trois fois dans le mois d'avril : le lundi 15, le vendredi 19 et le mercredi 24. En tout cinq représentations. La première recette avait été de 5,035 liv. 13 sols ; la deuxième fut de 2,175 liv. 4 sols; la troisième descendit à 620 liv. 16 sols; la quatrième remonta à 1,109 liv. 8 sols; et la cinquième retomba au chiffre dérisoire de 448 liv. 8 sols. Ce fut l'arrêt de mort pour l'opéra (1).

Peu importait, du reste. Le public se souciait fort

(1) Registres des Archives de l'Opéra.

peu de voir continuer ou non les représentations de *Figaro,* pourvu qu'il pût applaudir le nouvel ouvrage de Saulnier et Duthil, musiqué par Louis Jadin, *le Siège de Thionville.* On savait d'avance que l'opéra de Mozart n'avait été donné qu'en attendant un ouvrage plus considérable. C'était *le Siège de Thionville,* qui fut représenté, avec succès, le 2 juin 1793.

Quelques jours après, Francœur et Cellerier s'étant refusés à faire représenter *gratis* ce bel ouvrage, la Commune de Paris rendit, le 19 juin, un arrêté ainsi conçu :

Considérant que depuis longtemps l'aristocratie s'est réfugiée chez les administrateurs des différents spectacles;

Considérant que ces messieurs corrompent l'esprit par les pièces qu'ils représentent;

Considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la Révolution;

Arrête que *le Siège de Thionville* sera représenté gratis et uniquement pour l'amusement des sans-culottes, qui, jusqu'à ce moment, ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie (1).

Les administrateurs n'avaient qu'à obéir. Quelque temps après, comme l'Opéra allait se trouver forcé de suspendre ses représentations par suite du manque d'argent, les artistes présentèrent à la Municipalité un plan d'organisation pour gouverner eux-mêmes le théâtre et en faire expulser Cellerier et Francœur. La Commune de Paris adopta ce projet sur un réquisi-

(1) *Moniteur universel,* 1793, Ier semestre, n° 172.

toire de son procureur général, Hébert, et rendit, dans sa séance du 17 septembre, un arrêté où il était dit :

Le Conseil général, après avoir entendu une députation des artistes de l'Opéra, informé que les administrateurs de ce spectacle ont violé toutes les clauses du traité qu'ils avaient fait avec la municipalité; qu'ils se sont emparés clandestinement des recettes sans payer les employés et les fournisseurs ; qu'ils ont laissé les magasins dans un dénûment absolu; qu'ils ont employé les plus perfides manœuvres pour trafiquer arbitrairement des grands talents qui le composent...

Arrête, comme mesure de sûreté générale, que Cellerier et Francœur, administrateurs de l'Opéra, seront arrêtés comme hommes suspects, que les scellés seront mis sur leurs papiers, et sur ceux du Comité de l'administration actuelle de l'Opéra (1).

Francœur fut enfermé à la Force, d'où il ne sortit qu'au bout d'un an, après le 9 thermidor. Cellerier fut assez heureux pour échapper à toutes les poursuites.

La Commune de Paris fit donc diriger le théâtre par un comité composé de deux délégués et d'artistes du théâtre, tous gens faisant montre des opinions les plus révolutionnaires. C'étaient les citoyens Bralle, inspecteur général ; Watterville, secrétaire général; Pierre Gardel, maître des ballets ; de la Suze, maître de chant; Rey, maître de l'orchestre ; Rochefort, second maître de l'orchestre ; Guichard, second maître de chant, et Berthélemi, compositeur de costumes.

Depuis lors, plus jamais ne fut question, à l'Opéra, des *Noces de Figaro*.

Sur la fin de 1802, une troupe allemande qui vint

(1) *Moniteur universel*, 1793, 2e trimestre, n° 280.

donner des représentations au théâtre de la Cité, décoré du nom de Théâtre-Mozart, y joua *les Noces* en allemand (1). Les *prime-donne* de la troupe étaient Mme Ludgers et la belle-sœur de Mozart, Aloïse de Weber, Mme Lange.

En 1807 enfin, la troupe d'opéra italien qui donnait des représentations au théâtre de l'Impératrice, rue de Louvois, y joua, le 23 décembre, *le Nozze di Figaro.* Bianchi représentait le comte ; Barilli, Figaro ; Tarulli, Bartholo, et Carmanini, Antonio. Mme Barilli tenait le rôle de la comtesse, et Mme Bianchi celui de Suzanne. Une demoiselle Capra, demeurée bien obscure, jouait Chérubin : il est vrai que ce rôle était réduit à rien. C'était Suzanne qui chantait l'air : « *Non so più cosa son* », et la comtesse disait elle-même celui où le jeune page exprime son embarras et son désir, son ivresse et sa timidité aux pieds de sa marraine.

Cette fois, l'ouvrage de Mozart obtint un vif succès. Les amateurs ayant eu le loisir de s'initier au style, aux œuvres du compositeur, applaudirent avec enthousiasme. Et la critique obéit à cette impulsion. Par malheur, la plupart de ceux qui se mêlaient alors de juger la musique n'y entendaient pas grand'chose : ils pensèrent s'en tirer par des phrases. Suard, qui écrivait au *Moniteur,* fit à ce propos un article qui montre à merveille combien le public court risque de

(1) Castil-Blaze, Scudo et d'autres encore affirment le fait; mais il est bon de savoir qu'on n'en trouve aucune trace dans les feuilles du temps.

traiter tout d'abord d'incompréhensibles des ouvrages qu'il donnera plus tard comme des chefs-d'œuvre inimitables.

Suard attribue d'abord, avec raison, l'échec des *Nozze* sur la scène de l'Opéra à ce que les auditeurs n'étaient point familiarisés avec cette musique, qui ressemblait alors, pour nous, à l'écrit d'un poète étranger trop dificile à comprendre.

Depuis, continue-t-il, les œuvres de Mozart se sont répandues ; ses productions instrumentales ont assiégé tous les pupitres : à force de les déchiffrer, on est parvenu à saisir ses idées, à les lier, à ponctuer, s'il est possible de le dire, ses phrases brillantes et neuves, ses transitions imprévues, ses tours hardis, pour lesquels il faut une intelligence sûre, des yeux et des doigts très exercés. *Les Mystères d'Isis, Don Juan,* quoique établis sur notre scène lyrique de manière à ne pas complètement satisfaire ceux qui les ont entendus en Allemagne, ont achevé de dissiper les doutes, de débrouiller le texte, de rendre les interprétations faciles, de faire trouver fort clair ce qui paraissait fort obscur, heureux et neuf ce qui semblait bizarre, mélodieux même ce qu'on prenait pour une combinaison pénible de moyens harmoniques. C'est dans ces dispositions nouvelles des artistes et des amateurs que *les Nozze* sont entendues aujourd'hui, et elles en ont moins besoin que tout autre ouvrage de son auteur : dans cette composition charmante, Mozart a eu l'esprit de sentir que, travaillant sur un ouvrage où l'esprit a été porté jusqu'à un si étrange abus, il devait tout donner à la scène, à la situation, au dialogue, et jusqu'à la saillie échappée à l'auteur français ; qu'un ouvrage si original ne devait pas être écrit comme un autre ; qu'il devait y avoir de la part du musicien quelque chose de la fougue d'imagination, de la liberté et, si l'on veut, de la licence du père de Figaro. Grétry n'eût pas mieux raisonné, n'eût pas mieux entendu son auteur. Aussi Mozart est-il pour beaucoup de personnes, en faisant accep-

tion de la différence des moyens et de l'école où ils ont été formés tous deux, le Grétry de l'Allemagne.

Est-il rien de plus singulier que cette assimilation de Grétry et de Mozart? Et ce n'est là qu'une faible partie du long article de Suard : ceux de nos lecteurs qui seraient curieux de le connaître en entier n'auront qu'à se reporter au *Moniteur* du 28 décembre 1807. Combien doit-on préférer à cet enthousiasme forcé, et qui sonne faux, l'admiration sincère et plus réservée des véritables amateurs! Elle ne fit pas défaut à Mozart.

Cette représentation des *Nozze* à l'Opéra-Italien établit définitivement chez nous la réputation du grand musicien. Durant plus de cinquante ans, l'œuvre admirée ne quitta pas le répertoire des Italiens, et les plus grands artistes y parurent à tour de rôle : Garcia, Pellegrini, Levasseur, Lablache, Tamburini; Mmes Mainvielle-Fodor, Morandi, Catalani, Bertinotti, Naldi, Cinti, Malibran, Persiani, Grisi. La dernière reprise eut lieu en mars 1861. Badiali jouait le comte; Angelini, Figaro; Zucchini, Bartholo; Mme Penco, Suzanne; Mlle Battu, la comtesse, et Mme Dalmondi, Chérubin. Depuis lors, on parla souvent de rejouer *le Nozze;* on ne les reprit jamais.

Cependant, le Théâtre-Lyrique avait su profiter de l'oubli où les Italiens paraissaient tenir *le Nozze,* et M. Carvalho inaugura par une brillante reprise (18 mai 1858) cette longue série de restitutions de chefs-d'œuvre qui ont fait la gloire de son théâtre.

C'était bien à lui, mais combien eût-il été plus méritoire de nous rendre l'opéra même de Mozart, sans y faire des changements et retranchements maladroits !

On coupa d'abord l'air de Bartholo, puis le trio : « *Suzanne, que l'on sorte!* » puis encore l'air du comte, puis enfin les ariettes de Marceline et de Basile, au cinquième acte. Ces deux morceaux, il est vrai, sont moins regrettables, l'auteur les ayant mis là uniquement pour ne pas faire de jaloux et pour donner à ces artistes occasion de chanter un solo comme leurs camarades. Est-ce tout ? Que non pas. Mme Carvalho, qui voulait jouer Chérubin, ne jugea pas le rôle assez important et décida de chanter avec la comtesse le délicieux duetto : « *Sull' aria* » que d'Aponte et Mozart avaient écrit pour la comtesse et Suzanne, selon le plan de Beaumarchais. Cette simple substitution faussait le caractère du morceau, qui prenait une nuance plus vive de sensibilité. De gracieuse et simple dictée, ce *duetto* se transformait ainsi en tendre madrigal. Plus tard, quand elle se décida à troquer le pourpoint de Chérubin contre la riche toilette de la comtesse, Mme Carvalho chanta ce morceau de droit (1). Il semblait dès lors qu'on dût restituer l'autre partie à Suzanne; point du tout, et Chérubin donnait toujours la réplique à sa marraine. C'est ainsi que le caprice d'une chanteuse est devenu

(1) A la reprise effectuée à l'Opéra-Comique en mai 1874, Mme Carvalho chantait pour la première fois le rôle de la comtesse. Mlles Priola et Edma Breton jouaient Suzanne et Chérubin ; MM. Melchissédec et Bouhy, le comte et Figaro.

tradition et a fini par prévaloir même contre Mozart et Beaumarchais.

On se rappelle le succès d'enthousiasme qu'obtinrent *les Noces* au boulevard du Temple. Une bonne part de ce triomphe revenait au brillant trio de cantatrices : Mmes Vandenheuvel-Duprez, Ugalde, Carvalho, que le directeur avait su réunir pour représenter la comtesse, Suzanne, Chérubin ; et aussi à deux bons acteurs, morts avant l'âge, Balanqué et Meillet, qui tenaient bien les rôles du comte et de Figaro.

Ces représentations d'opéras revus et corrigés offrent un danger d'autant plus grand qu'elles ont plus de succès. Le public s'habitue à voir l'ouvrage sous cette forme empruntée, et, quand ensuite l'œuvre originale lui est soumise, il ne s'y reconnaît plus. Ajoutez à cela qu'il se trouve toujours un éditeur qui, pour battre monnaie, s'empresse de publier une édition *conforme aux représentations* de tel théâtre, ce qui aide à perpétuer ces fantaisies d'un jour. C'est ainsi que l'édition des *Noces* dite du Théâtre-Lyrique, avec ses coupures, ses changements et ses ornements superflus, fait encore loi pour bien des gens. L'Opéra-Comique même, lorsqu'il voulut jouer *les Noces*, crut devoir adopter la version à la mode. Quand donc se décidera-t-on à représenter l'œuvre de Mozart telle qu'il l'a composée, sans retranchements ni additions de fantaisie ?

Cet opéra est le seul ouvrage, — entendez bien : le *seul*, — qui ait encore été donné successivement sur

nos quatre grands théâtres lyriques. L'histoire des *Noces de Figaro* à Paris peut se résumer dans ces quatre dates : Opéra, 1793 ; Italiens, 1807 ; Théâtre-Lyrique, 1858 ; Opéra-Comique, 1872.

II.

LA FLÛTE ENCHANTÉE.

En acceptant de mettre en musique le médiocre livret de *la Flûte enchantée,* que lui offrait le directeur-auteur-comédien-chanteur Schikaneder, Mozart voulait simplement rendre service à cet ancien camarade, homme encombrant, remuant, vaniteux et processif, mais brave homme au fond, et pour lequel il n'avait gardé que de bons sentiments. Ce médiocre acteur faisait un directeur médiocre ; mais, entre tant de ridicules ou de défauts, il avait au moins le mérite d'avoir des idées et de tenter la fortune par tous les moyens possibles. Il croyait bien avoir écrit une œuvre sans pareille, en tirant ce drame-féerie d'un conte de Wieland, *Loulou ou la Flûte enchantée,* mais il avait eu l'intelligence de comprendre quel intérêt ajouterait à son œuvre de la musique de Mozart, et il eut l'adresse d'obtenir son adhésion. Mozart, qui ne calculait jamais lorsqu'il s'agissait de rendre service, accepta simplement, sous cette modeste réserve : « Si je ne vous tire pas d'affaire, mon pauvre Schikaneder, et si l'ouvrage ne

réussit pas, il ne faudra pas m'en vouloir, car je n'ai jamais écrit de féerie. »

Donc Mozart ne vit jamais autre chose qu'une simple féerie en *la Flûte enchantée*. Ainsi tombent toutes les gloses et suppositions imaginées pour prêter une signification profonde à cette pièce vide de sens. Il faut ajouter d'ailleurs que les obscurités du livret augmentèrent sensiblement lorsque le directeur du petit théâtre *Auf der Wieden*, faisant déjà des rêves de gloire, eut la surprise d'apprendre qu'un directeur rival, celui de Leopoldstadt, s'occupait d'écrire une pièce sur le même sujet. Schikaneder dut alors modifier son poème à la hâte, avec le concours d'un acteur de sa troupe, nommé Gieseke, et c'est alors que les deux collaborateurs, affiliés tous deux à la franc-maçonnerie, donnèrent à la pièce une tournure nouvelle, en substituant au mauvais génie habituel le grand-prêtre Sarastro, qui semble être le dépositaire des secrets et l'exécuteur des volontés de l'ordre maçonnique. Mais de là à voir dans *la Flûte enchantée*, comme on l'a fait en ces derniers temps, une représentation symbolique de la Révolution française, il y a très loin. En cette hypothèse bien allemande, la Reine de la nuit représenterait le gouvernement obscurantiste de la royauté, et Pamina serait la Liberté, fille du Despotisme, pour laquelle Tamino, symbolisant le peuple, s'éprend d'un amour passionné. Les trois fées deviennent alors les députés des trois États, et les trois bons génies, la Prudence, la Justice et l'Amour de la patrie, qui guident Tamino à travers les épreuves à la conquête de Pamina. Le

Maure Monostatos enfin, c'est l'Émigration; Sarastro représente la Sagesse d'une législation égalitaire, et ses prêtres forment l'Assemblée nationale.

Trêve de billevesées. Voilà donc qui est bien entendu : le livret de *la Flûte enchantée* est une féerie, rien de plus, et si Mozart l'a toujours considéré comme tel, Hégel et Gœthe ne l'ont pas jugé autrement. Rappelez-vous plutôt ce que le patriarche de Weimar disait de ce poème à son familier, le Génevois Soret : « Lundi 13 avril 1823. — ... Nous avons parlé ensuite du texte de *la Flûte enchantée,* dont Gœthe a écrit une suite, sans avoir trouvé encore un compositeur capable de traiter convenablement le sujet. Il convient que la première partie que l'on joue est pleine d'invraisemblance et de plaisanteries que tout le monde ne sait pas mettre à leur place et apprécier ; mais cependant, quoi qu'il en soit, on doit reconnaître que l'auteur entendait parfaitement l'art d'agir par les contrastes et d'amener de grands effets de théâtre. »

Hégel, d'autre part, ne dit-il pas, dans le chapitre de son *Esthétique* consacré à étudier les conditions d'un bon texte musical : « ..... Combien souvent n'entendons-nous pas répéter ce propos : « que le texte de « *la Flûte enchantée* est trop mélancolique. » Et cependant ce morceau est une des meilleures pièces d'opéra. Schikaneder, après plusieurs productions prétentieuses, fantastiques et communes, a ici trouvé le vrai point. L'empire de la nuit, la reine, l'empire du soleil, les mystères, les initiations, la sagesse, l'amour, les épreuves et, avec cela, l'espèce de morale tempérée, qui est excellente

dans sa généralité, tout cela, combiné avec la profondeur, la grâce enchanteresse et l'âme de la musique, agrandit et remplit l'imagination, dilate et échauffe le cœur. » Et dans le chapitre sur l'art théâtral indépendant, après avoir dit que la pompe des décors et le luxe des décorations, peu à leur place dans la tragédie, sont admissibles au contraire dans l'opéra, au milieu de la magnificence des chants, de l'harmonie des chœurs, de l'accord des voix et des instruments : « A cette pompe extérieure, qui sans doute est un signe de la décadence croissante de l'art véritable, répondent ensuite, comme le sujet le plus conforme, particulièrement le merveilleux qui change le cours naturel des choses, le fantastique, les contes, etc., dont Mozart nous a donné un exemple plein de mesure et d'un art si parfait dans sa *Flûte enchantée.* »

C'était au commencement de mars 1791 que Schikaneder était venu trouver Mozart et lui avait fait agréer sa proposition. Ce fut le 30 septembre de la même année — juste deux mois avant la mort du maître, — que *la Flûte enchantée* fut jouée à Vienne, au théâtre *Auf der Wieden.* Gerl chantait le rôle de Sarastro, Schak figurait Tamino et Schikaneder Papageno ; la belle-sœur de Mozart, Mme Hofer, tenait la partie de la Reine de la nuit, et Mlle Gottlieb celle de Pamina ; Mozart enfin conduisit l'orchestre aux deux premières représentations, « par égard pour le gracieux et honorable public ». Mais, malgré cette belle exécution, malgré le concours du peintre Gayl et du décorateur Nessthaler, malgré le soin qu'avait eu le

directeur de faire vendre un livret explicatif orné de son double portrait sous le costume emplumé de Papageno, la partition fut assez peu goûtée, et Mozart, dont la maladie avait développé la sensibilité nerveuse, ressentit très vivement la froideur de ses compatriotes et l'humiliation qu'ils lui infligeaient. Heureusement que Schikaneder avait foi en l'ouvrage, en sa pièce peut-être encore plus qu'en la musique de Mozart, et qu'il la maintint obstinément sur l'affiche, si bien que la foule, à force de voir annoncer le même ouvrage, alla l'entendre, et qu'à force de l'entendre elle le comprit. Ce fut, c'est et ce sera l'histoire de mainte création musicale bien autrement difficile à pénétrer.

L'opéra que les Viennois n'avaient d'abord accepté que sous caution devint si bien à la mode que, le 23 novembre de l'année suivante, Schikaneder en célébrait la centième représentation, et la deux centième en octobre 1795. De Vienne, *la Flûte enchantée* fit rapidement son tour d'Allemagne et d'Europe ; elle fut successivement traduite en hollandais, en suédois, en danois, en polonais et même en italien, mais elle n'obtint aucun succès auprès des amateurs de la péninsule, qui déclaraient cette musique si claire et si transparente « *una musica scelerata, sans aucune espèce de mélodie.* » Beethoven ne se trompait donc pas lorsqu'il expliquait sa préférence pour *la Flûte enchantée,* comparée aux autres œuvres du même auteur, parce que « là seulement, disait-il, Mozart s'était montré véritablement allemand ».

C'est dix ans après son apparition à Vienne que *la*

Flûte enchantée, ou plutôt que l'étrange amalgame qu'on en avait fait fut représenté à Paris, le 20 août 1801, sur la scène de l'Opéra, dit Théâtre des Arts.

Ce théâtre était alors dirigé par Morel, le même Morel qui avait signé les livrets d'opéra du comte de Provence et qui avait régné en tyranneau à l'Académie de musique, sous le gouvernement apparent de son beau-frère Papillon de la Ferté. En 1801, le comte de Provence était en exil, Papillon de la Ferté avait été guillotiné et Morel était devenu le directeur officiel de notre premier théâtre lyrique. Il eut l'idée d'offrir aux Parisiens l'ouvrage qui faisait tant de bruit à l'étranger, et, une fois que ce projet eut pris corps, malgré le précédent peu encourageant des *Noces de Figaro* en 1793, il décida d'adapter lui-même la pièce au goût français, tandis qu'il chargeait le musicien Lachnith d'un travail équivalent sur la partition. Et celui-ci n'y alla pas de main morte, car il coupa pour le seul plaisir de lacérer et de remplacer les morceaux enlevés par d'autres des *Noces* ou de *Don Juan,* voire par des fragments de symphonies d'Haydn.

Morel avait un peu mieux compris sa tâche de librettiste. Il avait imaginé de mettre à la scène les mystères auxquels les prêtres d'Isis initiaient les mortels assez courageux pour surmonter d'effroyables épreuves. Pour ce faire, il avait mis à profit certain chapitre du *Voyage d'Anténor* sur les initiations en Égypte et sur l'aventure d'Orphée à Memphis. Isis, voulant éprouver à la fois le courage et la constance du prince égyptien Isménor, destiné à devenir grand-pontife, a

donné l'ordre d'enlever la maîtresse de ce prince, Pamina, avec sa suivante Mona, et de la tenir captive au fond du temple jusqu'à ce que le pauvre amoureux soit sorti vainqueur des épreuves mystérieuses que les prêtres d'Isis lui feront subir. Le jeune prince, suivi d'un valet très poltron, mais possesseur d'une lyre magique et répondant au nom de Bochoris, brave tous les dangers et surmonte tous les obstacles. Une tempête éclate et la mer va engloutir Pamina, lorsque Isménor se jette à la nage et sauve sa bien-aimée ; il la retire sans plus de mal d'un brasier ardent, il la poursuit jusque par les airs et ne s'arrêterait pas en si beau chemin si les ministres d'Isis ne se déclaraient satisfaits de cette triple épreuve. Que ce livret soit médiocre, impossible de le nier ; mais il était au moins téméraire de blâmer, comme le fait Suard en son ignorance de la pièce originale, ce mélange de sérieux et de comique, en s'indignant qu'on ait associé dans la même entreprise et des dangers pareils la poltronnerie bouffonne d'un nouveau Panurge à la fidélité sublime d'un héros ; car c'est là exactement le cadre adopté par Mozart, et, en tant qu'adaptation, la fable imaginée par Morel n'était pas plus mauvaise qu'une autre, puisqu'elle rendait assez bien par des scènes équivalentes les situations du poème original.

Les Mystères d'Isis étaient joués de la façon suivante : Lainez chantait le rôle d'Isménor, Laïs celui de Bochoris, Chéron celui de Sarastro ; Mmes Henry, Armand et Maillard tenaient les personnages de Pamina, de Papagena, et de Myzzène, ce dernier équiva-

lent à la Reine de la Nuit. Pour les rôles secondaires, Dufresne, Lefèvre, Dehault, Picard, Moreau, Mmes Jaunard, Auguste, Gambais, Delbois aînée et cadette; plus les danseurs et danseuses : les citoyens Vestris, Aumer, Taglioni, Duport, Beaupré, les citoyennes Clotilde, Gardel, Duport, Chevigny, Chameroy, Taglioni, Saulnier, Coulon. Cette interprétation tout à fait remarquable ne fut pas sans exercer une grande influence sur le public, qui n'avait pas de raisons pour faire meilleur accueil aux *Mystères d'Isis* qu'aux *Noces de Figaro,* et qui cependant fit un succès au premier de ces opéras après être resté complétement insensible au second. Simple question d'interprétation et peut-être d'adaptation, ce qui semblerait donner raison aux arrangeurs contre les défenseurs de Mozart, car il n'avait peut-être manqué à la partition des *Noces* pour obtenir un grand succès que d'être triturée par un Morel et un Lachnith. Et cependant, la critique, représentée alors par quatre ou cinq écrivains non moins présomptueux qu'ignorants, — nous avons changé tout cela, comme Sganarelle a fait du foie et du cœur, — se montra très indulgente à Mozart et très dure à Morel. Sans doute qu'elle connaissait trop celui-ci et trop peu celui-là.

Avec la musique de Mozart, des costumes brillants, des décorations riches et pittoresques, un grand nombre de changements à vue et des ballets comme Gardel a coutume d'en faire, un opéra peut-il tomber ? Impossible. Aussi les *Mystères d'Isis* ont-ils obtenu du succès.

. . . . . .

Les *Mystères d'Isis* ne peuvent manquer d'attirer longtemps

une grande affluence de spectateurs. Ils ne disent rien à l'esprit, ils n'intéressent pas le cœur, mais ils plaisent aux yeux et flattent l'oreille ; or, dans ce siècle, et surtout à l'Opéra, ce dernier genre de mérite est d'un effet plus général.

Ainsi débute, ainsi finit l'article du *Journal de Paris*. Entre ces deux points extrêmes trouvent place un éloge assez sincère de la musique et un joli éreintement du poème avec vers cités à l'appui. Ceux-ci d'abord, comme modèle de simplicité :

Amant de Pamina, pour la rendre à sa mère,
Votre arrivée étoit bien nécessaire.

Ceux-ci ensuite, pour leur légèreté poétique :

Derrière moi je n'osais regarder,
Vingt fois j'aurais voulu rétrograder.

D'autres, enfin, dont on rit bien fort :

N'en doutez pas, mère *trop* outragée,
Oui, par moi vous serez vengée.

Comment ne pas sentir que ce *trop outragée* fait image et que sans ce *trop*, qui en dit plus long qu'il n'est gros, sans ce *trop*, enfin, qui vaut bien le *quoi qu'on die* de Trissotin, nombre de belles dames trouveraient le châtiment trop fort pour l'outrage et se récrieraient? Les journalistes avaient la plaisanterie un peu vive envers le beau sexe en 1801.

Ce critique-là n'avait pas, en somme, grande idée de l'œuvre de Mozart ; mais Suard, qui écrivait au *Moniteur*, pensait goûter cette musique et, pour bien

expliquer à ses lecteurs la caractéristique de ce nouveau génie, il entame une interminable période dont il sort à grand'peine et sûrement sans avoir compris lui-même ce qu'il voulait faire comprendre à autrui. Lisez-la plutôt : c'est de la critique de poids.

..... La musique que l'on voulait ainsi entendre, à quelque prix que ce fût, est de Mozart, trop tôt enlevé à sa patrie dont il était l'ornement, à son art dont il reculait les bornes, justement renommé pour le nombre, la richesse, la variété de ses compositions ; tantôt consacrant les productions de son génie à la scène tragi-lyrique, tantôt s'attachant à l'école des maîtres d'Italie et empruntant leur style enchanteur pour partager leurs succès ; tantôt enfin appliquant des idées moins grandes, moins complètes, mais toujours originales et ingénieuses, à la musique instrumentale, ne dédaignant même pas d'animer d'un trait heureux que l'inspiration faisait naître sous ses doigts la danse favorite de ses compatriotes ; rival d'Haydn pour la musique sacrée et la symphonie, de Gluck pour la scène lyrique, de Cimarosa pour l'opéra-bouffon ; lu, étudié, répété sans cesse dans toute l'Allemagne, connu en France par la belle musique du *Mariage de Figaro* et celle de l'*Enlèvement au Sérail*, apposant ainsi partout le cachet de sa féconde originalité.

Après la lourde prose du journaliste gourmé, le gracieux badinage du critique bel esprit. Et celui-là écrivait au *Journal des Débats*, où il ouvre le feu par une série de *concetti* sur les deux titres de l'ouvrage.

Les *mystères* annoncés depuis si longtemps sont enfin dévoilés et accomplis. Le sort de chaque pièce nouvelle est un *mystère;* mais il y avait dans la destinée de cet opéra quelque chose de bien plus *mystérieux* que dans tout autre ouvrage dramatique. Un chef-d'œuvre de musique, d'un genre tout à fait neuf, exci-

tait depuis longtemps l'admiration de l'Allemagne ; mais c'était encore un *mystère* pour la France. *La Flûte enchantée* de Mozart était citée comme un ouvrage *enchanteur ;* mais il n'*enchantait* encore que les étrangers, et la nation française, très susceptible d'enthousiasme, n'était pas initiée à cet *enchantement :* Mozart lui-même était un musicien *mystérieux*.....

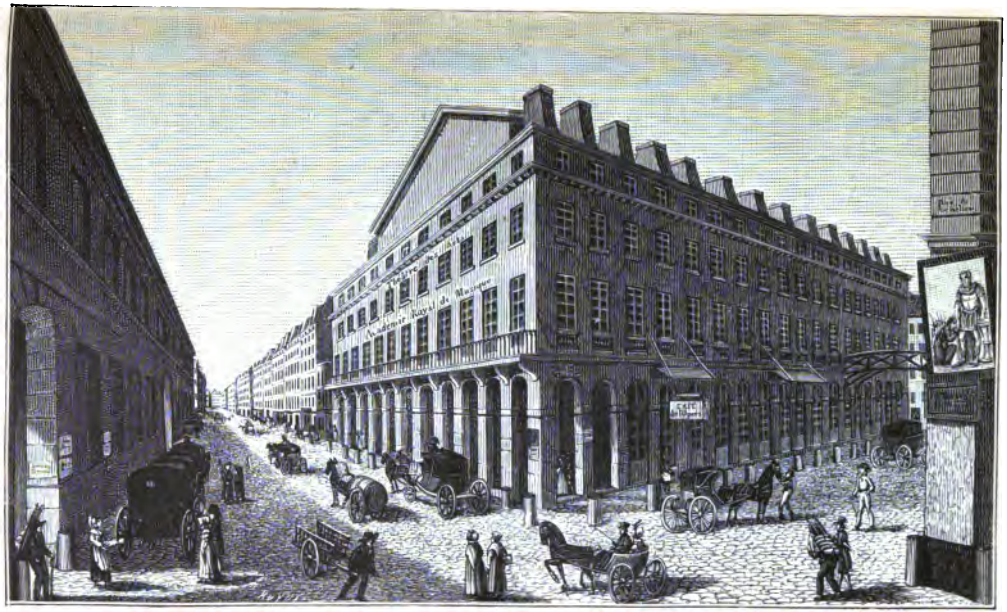
. . . . . .

Le style pur, naturel et simple de cette musique est d'un mauvais exemple ; et c'est une espèce de scandale pour les gens de l'art. La terreur s'est répandue dans le camp des compositeurs, des auteurs, des symphonistes ; ils craignent que le succès de ce nouveau genre ne dégoûte les habitués de l'Opéra du fracas et des hurlements dont on est en possession de les assommer ; ils demanderont désormais de la mélodie et non pas du bruit. Quel désordre, quelle révolution dans l'empire musical ! Ils voudront que la musique les touche, les amuse sans les étourdir ; quelle injuste prétention ! C'est comme si les malades voulaient être guéris par les médecins.

De la facétie au début, de l'ironie pour finir — et toujours de l'esprit ! Comment ne pas reconnaître Geoffroy à cette légèreté de plume et d'esprit ?

Quoi qu'il en fût de ces jugements de la presse et des propos des rieurs qui appelaient cet affreux gâchis les *Misères d'Ici*, l'opéra de Morel et Lachnith eut un succès qui se traduisit par les chiffres les plus éloquents (1).

(1) L'Académie de musique (en style républicain Théâtre des Arts) était installée, depuis 1794, rue de Richelieu (rue de la Loi, nouveau style), où elle resta jusqu'à l'assassinat du duc de Berry en 1820. Elle occupait tout l'emplacement du square Louvois actuel, en face de la Bibliothèque, et une passerelle, ainsi qu'on le peut voir sur la gravure ci-contre, reliait le théâtre au magasin des décors qui existe encore et qui sert aujourd'hui pour ceux de l'Opéra-Comique. (Voir plus loin le chapitre intitulé : *les Salles de l'Opéra.*)



L'Opéra (Théâtre des Arts), rue de Richelieu (rue de la Loi), de 1794 à 1820.

De l'an IX à l'an XI, il se joua quarante-neuf fois, d'une façon presque continue, et l'on comprend à ce coup de fortune le cri d'orgueil de Lachnith : « C'en est fait... je ne veux plus *composer* d'opéra... je ne ferais jamais rien de mieux ! » En l'an XII, *les Mystères d'Isis* furent réduits en trois actes et continuèrent de se jouer de la sorte, tour à tour repris et délaissés, puis encore repris jusqu'au commencement de 1827. En 1816, ils étaient chantés par Louis Nourrit, Laïs, Dérivis et Mme Branchu. En 1826, le 28 avril, on en fit une reprise importante avec Adolphe Nourrit, Ferdinand Prévost, remplaçant Dabadie, indisposé, dans le rôle de Papageno, Prévost en Sarastro, plus Mmes Grassari, Dabadie et Quiney. Pour compléter le spectacle, on donnait le joli ballet d'*Aline, reine de Golconde*, dansé par Paul, Montjoie et Mlle Legallois, remplaçant Mlle Noblet dans le rôle principal.

Le couple Dabadie devait bien serrer les cordons de sa bourse, car Charles Maurice, dont la vénalité impudente est demeurée proverbiale, les traite affreusement dans son *Courrier des spectacles :* « .... Mme Dabadie a reparu après une couche fort intéressante pour les amis de l'art dramatique, puisqu'elle leur promet la continuation de la race des nullités, et a grimacé le rôle de Mona de manière à faire craindre que les spectateurs ne devinssent à l'instant même parrains d'un jumeau retardataire..... » Mlle Legallois, en retour, devait facilement payer, car le même marchand d'articles la couvre de fleurs au détriment de Mlle Noblet.

Enfin, au commencement de 1827, cet éternel opéra

était chanté par Alexis Dupont, Dabadie, le débutant Serda, Mmes Javureck, Dabadie et Quiney, et c'est ainsi interprété qu'il atteignit sa 134e représentation le mercredi 2 mai. Ce fut aussi la dernière, — et franchement, ce n'était pas trop tôt.

Deux années ne s'étaient pas écoulées que les Parisiens pouvaient réentendre la partition de Mozart, et cette fois sous sa forme originale. C'était la troupe allemande de Rœckel qui, venant faire une première campagne à Paris, s'était installée à la salle Favart, où elle avait débuté par *le Freischütz,* et qui donnait ensuite *Die Zauberflœte* pour le début de Mlle Greis-Pamina, entourée du ténor Haitzinger, de la basse Fischer et du soprano aigu Mme Fischer. Mais les Parisiens n'abusèrent pas de l'occasion qui leur était offerte de connaître cet opéra dépourvu des embellissements de Morel et Lachnith, et la première représentation, donnée le 21 mai 1829, fut aussi l'avant-dernière : Mozart tout seul n'était décidément pas en honneur chez nous.

En 1865 enfin, le 23 février, le Théâtre-Lyrique, alors dirigé par M. Carvalho, comme l'est aujourd'hui l'Opéra-Comique, représentait une version à peu près exacte de *la Flûte enchantée.* On se rappelle encore quelle vogue obtint cette reprise et comment tout le monde courait place du Châtelet applaudir le chant si pur de Mme Carvalho, les vocalises perlées de Mlle Nilsson, la verve de Mme Ugalde et les belles voix de MM. Troy, Michot et Depassio. Ce sont là les créateurs, mais combien d'artistes ont chanté ces différents

rôles dont on n'a pas gardé le souvenir ; combien de femmes surtout : Mmes Irma Marié, Schrœder, dans Pamina ; Mmes Balbi, Marimon, dans la Reine de la Nuit ; Mmes Faure-Lefèvre, Tual, Zulma Bouffar en Papagena (1) !

Des trois opéras de Mozart, importés à Paris sous la République et l'Empire, un seul conquit la faveur publique, et c'est précisément celui dont l'ennuyeux poème et la musique essentiellement symphonique devaient le plus dérouter les amateurs français. Mais c'était aussi celui qu'on avait le plus défiguré, le plus francisé ; et cela prouve au moins que Morel connaissait le goût de son temps aussi bien que Castil-Blaze connut plus tard le goût du sien. Mozart, dans *la Flûte enchantée,* a comme pressenti, mais d'une façon très vague, quel essor on pourrait donner à la musique dramatique en personnifiant par la couleur orchestrale plus encore que par l'idée mélodique les différents types d'un opéra, mais de là à dire qu'il a frayé la voie à Weber et à ceux qui ont poussé à ses dernières limites l'application d'un système excellent, il y a tout un monde. En résumé, Mozart, dans *la Flûte* comme dans *les Noces* ou *Don Juan,* écrit de la musique absolue ; il laisse couler ses idées, parfois exquises, souvent gracieuses, mais revenant toujours à la même formule, et ne s'inquiète nullement de la situation dramatique ni

(1) Sans oublier la reprise de l'Opéra-Comique (3 avril 1879) : Pamina, Mme Miolan-Carvalho ; la Reine de la nuit, Mlle Bilbaut-Vauchelet ; Papagena, Mlle Ducasse ; Tamino, Papageno et Sarastro : MM. Talazac, Fugère et Giraudet.

du personnage en jeu : s'il s'en fût préoccupé le moins du monde, aurait-il accepté d'écrire une partition sur le livret de Schikaneder?

Il n'a vu dans cette pièce-là comme dans les autres qu'une série de morceaux à noter, ceux-ci tendres, ceux-là gais, et il s'en est acquitté avec sa facilité habituelle, ajoutant un grand charme par son instrumentation délicate aux pensées souvent très vulgaires qu'il laissait tomber de sa plume. Et si cette partition, véritable morceau de concert d'un bout à l'autre, semble inférieure à *Don Juan,* dont elle n'a ni la puissance dramatique ni la variété, c'est que Mozart avait rencontré dans le libretto de d'Aponte des épisodes qui l'avaient véritablement soulevé, comme la mort du Commandeur, la scène du cimetière et celle du repas, pour lesquelles il avait compris qu'il ne suffisait pas d'écrire de gracieuses mélodies s'il voulait émouvoir l'auditeur autant qu'il était lui-même ému.

Les meilleurs passages de *la Flûte* ne sont donc pas, à mon sens, les morceaux chantés par les solistes, car ils ne varient pas selon tel ou tel personnage et pourraient aussi bien changer de place et de rôle ; seule, la Reine de la nuit a des airs bien caractérisés dans un genre mauvais ; mais ces vocalises ne signifient absolument qu'une chose : c'est que la belle-sœur de Mozart jonglait avec une voix très aiguë et que le plus grand compositeur peut avoir les faiblesses les plus déplorables quand il n'a pas de conviction très arrêtée sur le rôle de la musique au théâtre. Les différents ensembles des génies et des fées, ces jolis trios d'une lé-

gèreté aérienne, les chœurs de prêtres, le chant des hommes d'armes sur un dessin fugué d'orchestre; en somme, toute la partie fantastique et religieuse est pour moi bien supérieure aux mélodies soupirées par Tamino et Pamina, aux airs guillerets de Papagena et de Papageno. Celui-ci a bien à son actif les petits morceaux où résonne sa clochette féerique, mais ces gentils jeux de timbre, agréables à l'oreille, ne prêtent nulle valeur sérieuse à la musique. On n'écrirait plus aujourd'hui que des chefs-d'œuvre à ce compte-là.

III.

DON JUAN.

C'est le lundi 29 octobre 1787 que les habitants de Prague furent conviés à entendre le nouvel opéra de Mozart, *Don Giovanni*. Au mois de février, le compositeur s'était rendu à Prague sur l'invitation d'un vieil ami de son père, le comte de Thun, pour juger du grand succès qu'obtenaient ses *Nozze di Figaro*. Le jour même de son arrivée, il était allé au théâtre, où sa présence avait excité des transports d'enthousiasme. Pour payer un double tribut de reconnaissance aux habitants de Prague, qui l'appréciaient si bien, et aux artistes de la troupe de Bondini, qui chantaient sa musique avec passion, Mozart résolut d'écrire un opéra tout exprès pour eux, et il pro-

mit à Bondini de l'avoir terminé pour l'hiver suivant.

Il tint parole. Dès qu'il fut de retour à Vienne, Mozart alla trouver Lorenzo d'Aponte, qui lui avait déjà fourni le poème des *Nozze*. Celui-ci accueillit d'autant mieux la proposition de Mozart, qu'il venait d'essuyer deux échecs en compagnie de musiciens de nulle valeur. « D'Aponte, lui avait dit l'empereur Joseph II, écrivez pour Mozart, Martini et Salieri ; ne songez plus à Peticchio et à Righini, qui ne sont que des musiciens de rues. »

Aussi bien tous trois venaient de lui demander de nouveaux poèmes, et d'Aponte n'avait d'autre moyen de les contenter que de composer trois drames à la fois. Salieri le priait seulement d'adapter des paroles italiennes à la musique de son *Tarare,* qui venait d'être joué à l'Opéra de Paris ; Martini et Mozart s'en remettaient à lui pour le choix du sujet. Il destinait au premier un opéra mythologique, *l'Arbre de Diane,* qu'il jugeait bien convenir à son talent tendrement mélodique, et au second *Don Juan.* Ces trois sujets une fois arrêtés, d'Aponte se présenta chez l'empereur, et lui exprima son intention de les mener de front. « Vous échouerez, lui dit le souverain. — Peut-être ; mais j'essaierai ! J'écrirai pour Mozart en lisant quelques pages de *l'Enfer,* de Dante, pour donner le diapason à mon inspiration. »

Au bout de deux grands mois, il avait terminé cette énorme besogne : il n'en était venu à bout qu'à condition de travailler douze heures chaque jour. Il se mettait d'habitude au travail vers minuit, ayant

à sa droite une bouteille d'excellent vin de Tokay, à sa gauche son écritoire, devant lui une tabatière pleine de tabac de Séville, et tout près, dans une chambre voisine, une jeune et belle personne de seize ans, la fille de l'hôtesse, prête à accourir au moindre coup de sonnette pour présenter au poète, tantôt un biscuit, tantôt une tasse de café, tantôt seulement son visage toujours gai, toujours souriant, fait exprès pour rasséréner l'esprit fatigué et ranimer l'inspiration poétique. Aussi d'Aponte, dont le cœur inflammable brûlait également pour la brune et la blonde comme le cœur de son héros, avoue-t-il galamment qu'il abusait un peu de la sonnette, dès qu'il sentait sa verve tarir ou seulement se refroidir.

Don Juan remporta à Prague un succès éclatant. Mozart ne tarda pas à instruire de ce grand succès son collaborateur, contraint de retourner à Vienne avant la représentation afin de s'occuper de son *Assur,* commandé par l'empereur exprès pour le mariage de l'archiduc François. De son côté, l'impresario Guardassoni lui envoya de Prague cette triomphante missive : « Vive d'Aponte ! vive Mozart ! Les impresarios, ainsi que les artistes, doivent les bénir. Tant qu'ils vivront, la misère n'osera plus approcher des théâtres. »

On sait que *Don Juan* n'obtint aucun succès à Vienne l'année suivante. L'empereur dit pourtant à d'Aponte : « Cette œuvre est divine ; elle est encore plus belle que *les Noces de Figaro;* mais ce n'est pas un *morceau* pour mes Viennois. » D'Aponte répéta

ces paroles à Mozart, qui répondit sans se déconcerter : « Laissons-leur le temps de le goûter. »

« Il ne s'est pas trompé, poursuit d'Aponte. D'après son conseil, je cherchai à faire jouer *Don Juan* le plus souvent possible; à chaque représentation, le succès grandissait. Peu à peu les Viennois s'habituèrent à savourer ce morceau, à l'apprécier, et ils finirent par le goûter au point d'élever *Don Juan* au rang des chefs-d'œuvre dramatiques. Le grand art est trop haut pour la foule; il faut qu'elle grandisse quelquefois un siècle ou deux pour former ce jury du génie qui juge enfin avec connaissance de cause, sans appel et pour la postérité (1). »

A présent que l'admiration, même irréfléchie, pour l'auteur de *Don Juan* est devenue un article de foi de la religion musicale, et que celui-là se ferait généralement honnir qui méconnaîtrait dans ses ouvrages l'empreinte du génie, il est curieux de se reporter au temps de l'apparition des ouvrages de Mozart en France et de voir quel triste accueil ils reçurent. Puisse cette histoire être un enseignement salutaire pour tous ceux qui ne craignent pas de se prononcer à la hâte sur les créations les plus complexes!

A voir de quelle façon Mozart fut traité chez nous par des juges qui affectaient une compétence indiscutable, on se prend à rire des attaques désespérées auxquelles les plus grands musiciens de notre temps sont en butte. Aujourd'hui encore, ceux qui proclament le

(1) Tout ce récit est résumé d'après les curieux *Mémoires de d'Aponte*, qui sont encore si peu connus en France.

plus haut l'erreur de nos pères sont ceux-là mêmes qui se prononcent avec le plus d'assurance et ont le plus de prétentions à l'infaillibilité. Ils rient des préjugés d'hier et des jugements que le temps a cassés, sans admettre que le temps puisse casser les leurs. Il est donc utile de remettre parfois sous les yeux du public les sots jugements qu'on porta jadis sur les chefs-d'œuvre auxquels la postérité a voué une admiration sans bornes. Aussi faut-il faire ici pour *Don Juan* comme il fut fait plus haut pour *les Noces de Figaro.*

Quand Morel, alors directeur de l'Opéra, imagina de donner *Don Juan,* les amateurs parisiens avaient déjà eu occasion d'entendre *les Noces de Figaro* et *les Mystères d'Isis.* Il s'en fallait donc bien que la musique de Mozart fût lettre close pour eux, puisqu'ils connaissaient déjà deux de ses principaux opéras.

Le célèbre pianiste Kalkbrenner fut chargé, ainsi que les librettistes Thuring et Baillot (ne pas confondre ce dernier avec l'illustre violoniste), d'adapter *Don Giovanni* à la scène française. Que de sots caprices, de plates inventions s'abritent le plus souvent sous ce mot : adapter! Cette fois encore, l'enseigne n'était pas menteuse. Kalkbrenner n'avait pu résister au plaisir de renverser la partition de fond en comble, et pour la remettre debout, d'y ajouter quelques gentillesses de sa façon. Un seul morceau était resté en sa place, un seul, et ce morceau, c'était l'ouverture.

La pièce s'ouvrait par un long récitatif de Kalkbrenner, puis venait le récit de Leporello et une invocation à la Nuit, de même fabrique, chantée par don

Juan. Le duo de don Juan et d'Anna, l'entrée du Commandeur, le duel et le trio des trois basses étaient supprimés; supprimé aussi l'air superbe : *Or sai chi l'onore,* avec le beau récitatif qui le précède. Le trio des masques était chanté par trois sbires. A la fin du bal, le Vésuve renversait le palais de don Juan, la statue du Commandeur surgissait, et Leporello allait l'inviter à dîner. Mais, direz-vous, et le duo que don Juan et Leporello doivent chanter dans le cimetière au pied de la statue? On en avait fait une scène d'auberge... Je m'arrête. Je tiens pourtant à noter (on verra pourquoi tout à l'heure) que ces changements monstrueux ne rendaient pas la musique plus bruyante ni plus compliquée : on avait respecté l'orchestration de Mozart.

La première représentation eut lieu le 17 septembre 1805. Cette inepte parodie, qui tomberait aujourd'hui sous les sifflets, ne parut pas trop désagréable en son temps, et elle fut jouée près de trente fois (1). Le

(1) *Don Juan* ainsi travesti eut originairement vingt-huit représentations à l'Opéra. Ce chiffre paraît assez élevé à première vue, mais il est assez faible en réalité; on le jugera tel quand on saura que ces représentations, fort éloignées l'une de l'autre, se répartissent sur quatre années consécutives. En voici le résumé chronologique et pécuniaire d'après les registres des archives de l'Opéra. La première représentation (30 fructidor an XIII) produisit une recette de 8,947 fr. 81 c.; et la seconde, donnée le troisième jour complémentaire de l'an XIII : 5,022 fr. 31 c., — l'écart était déjà très considérable. Total pour cette année: 13,970 fr. 25 c. Les dix représentations données en l'an XIV, descendant peu à peu de 4,053 francs à 1,992, produisirent ensemble 30,471 fr. 24 c.; les quinze données en 1806, diminuant encore de 1,779 à 617 francs, donnèrent un total de 24,220 fr. 34 c., puis la vingt-huitième et dernière (27 janvier 1807), produisit une recette de 853 fr. 81 c.

public goûtait surtout le poème et la mise en scène : pour la musique, il se faisait une raison et l'écoutait d'une oreille distraite, comme une chose trop fatigante à entendre et presque impossible à comprendre.

Ne croyez pas que j'exagère. La lecture des journaux rend fidèlement l'impression produite. La plupart des critiques ne s'occupent aucunement de Mozart et reconnaissent que ce demi-succès est dû surtout aux accessoires. Le *Journal de Paris*, qui trouve l'ouverture « passablement longue » bien qu'abondant en richesses musicales, décerne pourtant au musicien quelques éloges qui frisent l'ironie : « Mozart n'a point un caractère particulier de composition ; il unit à la mélodie enchanteresse des Italiens toute la fougue d'harmonie qui distingue l'école allemande : *c'est le Protée de la musique.* »

Le seul critique qui se prononce franchement est celui du *Journal des Débats,* le célèbre Geoffroy :

... Mozart n'a rien composé pour la France, et l'on s'aperçoit toujours qu'il n'a travaillé que pour les Allemands... Son véritable défaut consiste dans cette extrême profusion qui produit la satiété. Mozart a jeté sans choix et sans mesure des beautés qu'il fallait placer à propos... Il y a trop de musique dans *Don Juan :* les morceaux d'ensemble sont tellement multipliés, ils sont si pleins et si forts que les auditeurs se trouvent, pour ainsi dire, écrasés sous le poids de l'harmonie. Les Allemands ont un plus grand appétit et un estomac plus robuste que les Français ; ils sont insatiables de musique et d'harmonie... Les morceaux pathétiques, les grands traits d'harmonie ont été en général peu sentis. Est-ce un tort du public, ou bien faut-il s'en prendre au compositeur lui-même, si la partie de cette musique qui doit être la plus admirable a été la moins admirée ?

La façon même dont Geoffroy pose cette question implique le sens de la réponse, qui ne sera, bien entendu, nullement défavorable à son goût ni à celui du public.

Cet article, qui date de 1805, renferme en germe tout ce qu'on dit de *Tannhauser* en 1861. Il faut avouer qu'en soixante ans la critique n'a guère changé son mode d'attaque : Wagner a été jugé de nos jours comme Mozart le fut jadis. Ce sont ses ennemis mêmes qui lui ont fait cet insigne honneur, à lui qui, n'en déplaise aux ignorants, admire fort Mozart et qui a consacré à l'ouverture de *Don Juan* une étude enthousiaste dans son beau travail sur *l'Ouverture.* Nie-t-il les œuvres du passé, celui qui a écrit les lignes suivantes : « Nous avons devant nous deux chefs-d'œuvre inaccessibles dans lesquels, si la sublime intention exécutrice est absolument la même, la conception immédiate et le travail de la matière diffèrent complètement. Je parle des ouvertures de *Don Juan* et de *Léonore.* »

Le *Journal de Paris* avait assez mal traité *Don Juan* le lendemain de la représentation. Fut-ce remords de cette appréciation hâtive, fut-ce crainte de s'être trop avancé dans le blâme ou politique adroite, afin de se garder à carreau pour le cas invraisemblable où cet opéra obtiendrait finalement un franc succès? Toujours est-il que, dix jours après, ce même journal publiait discrètement un second article de tout point contraire au premier et renfermant un éloge enthousiaste de Mozart et de son opéra. Mais pour masquer cette adroite manœuvre, pour n'avoir pas l'air de se

déjuger et ne pas heurter de front l'opinion du plus grand nombre de ses lecteurs, le journal déclarait prudemment, par une note spéciale, que l'auteur de l'article était un enfant perdu et n'appartenait pas à la rédaction ordinaire. Voyez donc aussi ce que l'intrus osait bien dire.

Depuis Berlin jusqu'à Naples, c'est-à-dire dans les contrées de l'Europe où la musique est le plus cultivée et le mieux sentie, *Don Juan* passe pour le chef-d'œuvre d'un homme qui n'a fait que des chefs-d'œuvre : les Allemands et les Italiens s'accordent à regarder cet opéra comme le *nec plus ultra* de l'art et du goût; et, ce qui est très digne de remarque, tous les Français qui l'ont entendu en pays étranger en ont porté le même jugement. Comment donc se peut-il faire que cet ouvrage, si justement célèbre, n'ait obtenu, à Paris, qu'un succès incomplet? D'où peut provenir cette étrange différence d'opinion?... Nous ne voyons de coupables, en cette affaire, que les antiques habitués du parterre de l'Opéra, ces inamovibles spectateurs qui, de père en fils, composent ce qu'ils appellent *le public*. Mais, sont-ils effectivement si coupables? Peut-on prétendre que des gens accoutumés à mesurer leurs applaudissements sur les cris et les contorsions de quelques énergumènes, trouvent tout à coup des oreilles pour entendre et goûter une musique dont les charmes inexprimables ne sauraient être savourés dans toutes leurs délices, que par l'heureux mortel qui a reçu de la nature une portion de ce sentiment exquis dont l'auteur était animé? A combien peu d'individus est-il donné de sentir la poésie, la peinture! et de combien moins encore la musique est-elle le partage! Cette observation, journellement confirmée par l'expérience, acquiert une évidence nouvelle si elle s'applique à la musique de l'homme extraordinaire auquel nous devons *Don Juan*.

Il était trop tôt pour formuler aussi nettement ces éclatantes vérités, pour proclamer aussi haut le génie

de Mozart comme la timidité moutonnière du public parisien, qui n'a pas changé depuis lors et qui se croit encore l'aréopage le plus éclairé et le régulateur souverain du goût musical dans le monde entier. Aussi était-il de la moindre prudence de laisser au rédacteur anonyme de cet article l'entière responsabilité d'opinions aussi étranges et de telles énormités.

C'est le samedi 12 octobre 1811 que les Italiens de Paris représentèrent *Don Giovanni*. Cette fois, le public parut goûter davantage le chef-d'œuvre de Mozart, mais il y eut bien des hésitations de la part des connaisseurs, et les critiques, qui prenaient le vent sur l'opinion générale, restaient tout décontenancés en présence de ces fluctuations. La plupart proclament par convention la beauté de l'œuvre et le génie du compositeur, mais ils s'égarent dès que, sortant des formules banales et des exclamations laudatives, ils veulent expliquer le pourquoi et le comment de leur admiration : alors ils battent la campagne et arrivent peu à peu à dire le contraire de ce qu'ils ont dit en commençant ou commettent quelque grosse bévue qui réduit tous ces éloges à néant.

C'est par exemple le rédacteur du *Journal de Paris*, modestement caché sous les initiales J. D. qui, après avoir loué cette partition sous le rapport de la richesse mélodique, du charme de l'inspiration, de la science harmonique (celle-ci lui paraît pourtant jouer un rôle trop important), résume son jugement en ces termes : « Malheureusement, cette belle composition perd beaucoup de son mérite devant des spectateurs fran-

çais ; leur goût est trop perfectionné pour s'accoutumer jamais à séparer la musique d'un opéra de l'action dramatique, et à sacrifier cette dernière d'une manière aussi monstrueuse qu'on le fait en Italie. » Mais si tel est cet opéra et si la musique est en complet désaccord avec ce drame, comment est-ce un chef-d'œuvre et que signifient tous les éloges précédents décernés par le critique à Mozart ?

Et comment concilier cet avis, qui fait de ce chef-d'œuvre un opéra écrit dans le style italien le plus pur, avec cet autre article où le même ouvrage est représenté comme devant ruiner l'école italienne, s'il a le moindre succès? « La première représentation avait attiré ce soir une foule extraordinaire, écrit Suard au *Moniteur universel.* Les partis étaient en présence, les admirateurs enthousiastes de Mozart attendaient avec impatience cette représentation pour décerner à leur idole une couronne nouvelle ; les amateurs fidèles à l'école italienne la redoutaient, persuadés que cette excursion hors du domaine véritable de ce théâtre ne lui serait pas favorable. L'événement a pu cette fois justifier les alarmes de ces derniers.... »

Le plus franc en son ignorance, celui qui, seul, a le courage de son opinion, n'en ayant pas varié depuis six ans, et qui n'emploie aucun faux-fuyant pour l'exprimer, est toujours Geoffroy, qui proteste vertement, dans les *Débats,* contre l'invasion de cette musique « *froide, triste, lugubre, d'une facture pénible, et qui est baroque et difficile plutôt qu'originale* ».

Don Giovanni resta cependant au répertoire et fut

joué, sinon tous les ans, du moins à des intervalles peu éloignés. Les chanteurs italiens ne mettaient pourtant bien en relief que la partie brillante de l'ouvrage, et ce fut au contraire la partie dramatique et légendaire qui produisit le plus d'impression, lorsque *Don Juan* fut remis à l'Opéra, en 1834, avec ces deux grands artistes, Adolphe Nourrit et Cornélie Falcon, dans les rôles du séducteur parjure et de la touchante donna Anna. Alors, mais seulement alors, *Don Juan* fut pleinement compris et admiré dans ses pages les plus grandioses, c'est-à-dire partout où don Juan se trouve en face du Commandeur vivant ou mort.

Voici, pour compléter cet aperçu historique, les principales distributions comparées des rôles de *Don Juan*. D'abord la distribution originale à Prague (1787), puis les premières représentations sur différents théâtres de Paris : à l'Opéra (1805), aux Italiens (1811) et à l'Odéon (1827). Viennent ensuite les représentations des Italiens et de l'Opéra en 1834, puis la reprise de 1841 à l'Opéra, qui fut entravée par une triple indisposition de Barroilhet, de Marié et de Mlle Heinefetter. Au-delà de cette époque, il nous a paru inutile de reproduire les distributions qui variaient d'année en année aux Italiens et nous arrivons tout droit aux reprises solennelles et simultanées des Italiens, de l'Opéra et du Théâtre-Lyrique en 1866. Bien des amateurs peuvent avoir encore présent à la mémoire ce grand tournoi musical, mais combien se rappellent exactement les principaux champions de chaque camp au bout de dix-huit ans?

NOMS des personnages.	PRAGUE 1787. 29 octobre.	PARIS 1805. OPÉRA, 17 septembre.	1811. OPÉRA ITALIEN, 12 octobre.	1827. ODÉON, 24 décembre.	1834. OPÉRA ITALIEN.	1834. OPÉRA, 10 mars.	1841. OPÉRA, 31 mars.	1866. OPÉRA ITALIEN, 1er mars.	1866. OPÉRA, 2 avril.	1866. THÉATRE LYRIQUE, 8 mai.
Don Juan.	L. Bassi.	Roland.	Tacchinardi.	Lecomte.	Tamburini.	Ad. Nourrit.	Barroilhet.	Delle Sedie.	Faure.	Barré.
Octave.	A. Baglioni	Laforêt.	Crivelli.	Duprez.	Rubini.	Lafont.	Marié.	Nicolini.	Naudin.	Michot.
Leporello.	F. Ponziani	Huby.	Barilli.	Mondonville.	Lablache.	Levasseur.	P. Dérivis.	Zucchini.	Obin.	E. Troy.
Le Commandeur.	G. Lolli.	Bertin.	Angrisani.	Leclère.		P. Dérivis.	Alizard.	Selva.	David.	Depassio.
Masetto.		L. Dérivis.	Porto.	Léon.	Morelli.	Dabadie.	F. Prévost.	Mercuriali.	Caron.	Lutz.
Dona Anna.	Mmes Teresa Saporiti.	Mmes Armand.	Mmes Festa.	Mmes Mondonville.	Mmes Giulia Grisi.	Mmes Falcon.	Mmes Dorus Gras.	Mmes A. de Lagrange.	Mmes Marie Sass.	Mmes Charton-Demeur.
Dona Elvira.	Cat. Micelli.	Pelet.	Benelli.	Buffardin.	Tadolini.	Dorus Gras.	Catinka Heinefetter.	Vestri.	Gueymard.	Nilsson.
Zerline.	Teresa Bondini.	Ferrière.	Barilli.	Schütz.	Unger.	Damoreau.	Nau.	Ad. Patti.	M. Battu.	Carvalho.

LES SALLES DE L'OPÉRA.

I.

1671 - 1821.

Coup sur coup et sans que nul l'ait remarqué, le feu a détruit, en trois ans, les trois dernières salles subsistant qui eussent abrité l'Opéra. Au mois de mai 1871, les incendies allumés par la Commune anéantissaient à la fois ce qui restait de la grande salle des Tuileries et le théâtre de la Porte-Saint-Martin. Un effroyable incendie a, depuis, consumé la magnifique salle de la rue Le Peletier. Il ne reste plus debout aucune des salles qui furent l'Opéra de Paris, et dont l'histoire mérite d'être retracée en rappelant quelles catastrophes les firent tour à tour adopter et abandonner.

Lorsque Perrin eut obtenu, le 28 juin 1669, des lettres patentes de Louis XIV lui donnant permission d'établir à Paris et autres villes du royaume « une académie pour y représenter et chanter en public des *opéras* et représentations en musique et en vers français », il s'associa Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines, et Champeron pour

les finances. De cette quadruple association naquit le premier opéra français, *Pomone,* dont les répétitions se firent à l'hôtel de Nevers, aujourd'hui la Bibliothèque nationale, dont la grande galerie avait été mise à la disposition de Perrin par le marquis de Mancini.

Pendant ce temps, Guichard, intendant des bâtiments du duc d'Orléans, transformait en salle de spectacle le jeu de paume de la Bouteille, rue Mazarine, vis-à-vis celle de Guénégaud. Le passage du Pont-Neuf marque aujourd'hui l'emplacement de la première salle de l'Opéra, inaugurée le 19 mars 1671 par la représentation de *Pomone :* cet opéra eut un tel succès qu'on le joua pendant huit mois de suite et que Perrin empocha, pour son quart des bénéfices, la somme de trente mille livres.

Ces énormes bénéfices excitèrent l'envie de Lulli, qui, doué d'une rare aptitude pour l'intrigue, suscita la discorde parmi les associés, et sut si bien user de la faveur dont il jouissait auprès du roi et de Mme de Montespan, qu'il sollicita et obtint, en mars 1672, de nouvelles lettres patentes révoquant à son profit celles de 1669. Une lettre du roi au lieutenant de police La Reynie lui ordonna d'arrêter dès le 1er avril les représentations de l'abbé Perrin.

Lulli se fit bâtir un nouveau théâtre au jeu de paume du Bel-Air, rue de Vaugirard, près le Luxembourg. Cette salle, construite par le même Guichard, associé de Lulli, et machinée par Vigarani, gentilhomme de Modène, fut inaugurée le 15 novembre 1672 par la

première représentation des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* de Molière, Benserade, Périgny, Quinault, musique de Lulli et Desbrosses. Cependant ce nouveau local menaçant de s'effondrer, l'Académie de musique regagna son premier gîte, au jeu de paume de la Bouteille.

Lulli venait d'y représenter son *Cadmus* (11 février 1673), lorsque, six jours après, Molière mourut. La discorde se mit bientôt dans la troupe comique, et l'intrigant Italien profita de ces dissensions pour la faire renvoyer du théâtre du Palais-Royal, que Molière et sa troupe tenaient de la protection du roi depuis 1660 : l'Académie de musique en prit possession le 15 juin 1673. Cette salle, construite par J. Lemercier, en 1637, d'après les ordres du cardinal de Richelieu, était située à droite en entrant dans la cour du Palais-Royal. A l'extérieur, rien n'indiquait qu'il y eût là une salle de spectacle : elle avait été, en effet, érigée pour les divertissements privés du cardinal qui se plaisait à y faire représenter *Mirame, l'Europe galante,* etc., et l'on y pénétrait alors par la cour d'honneur. Quand elle fut affectée à la troupe de Molière, puis à l'Opéra, le public dut y arriver par une impasse qui changea peu à peu son nom de *Court-Orry* contre celui plus significatif de *Cul-de-sac de l'Opéra,* passage obscur qui devint, en 1782, l'extrémité de la rue de Valois.

L'Opéra resta là quatre-vingt-dix ans. Le 6 avril 1763, vers onze heures du matin, le feu se déclara sur la scène avec une grande violence. Les écrits du temps gardant un silence prudent sur les causes du sinistre

demeurées inconnues, Castil-Blaze a eu le champ libre pour broder un récit d'une fantaisie toute méridionale. La seule explication plausible, bien qu'un peu compliquée, est celle d'un homme du métier, le machiniste Boullet, qui fut blessé à cet incendie et à celui de 1781. Boullet devint machiniste en chef de l'Opéra sous la Révolution, et fit paraître en 1801 un *Essai sur l'art de construire les théâtres*, où il raconte le sinistre de 1763. Selon lui, un balayeur occupé, le matin du 6 avril, dans les *fonds de dessous*, abandonna sa tâche et sortit après avoir mis sa chandelle sur le contre-poids du rideau de l'avant-scène. La lumière brûla la corde du contre-poids qui tomba ; le rideau privé de son contre-poids s'abaissa et les cordages, servant de guide à la flamme, remontèrent jusqu'aux frises qui s'embrasèrent à leur tour. Les portiers, qui ne devaient jamais sortir, étaient absents. Le feu gagna rapidement tout l'édifice, qui fut détruit en moins de deux heures. Les flammes attaquèrent l'aile du Palais-Royal qui tenait à la salle de spectacle, allèrent jusqu'à l'horloge, dans la cour, et presque jusqu'à la porte du côté de la rue Saint-Honoré.

Le premier soin fut d'enlever les archives et de sauver les magnifiques tableaux du palais... La salle entière s'effondra ; on ne fut maître du feu que vers six heures du soir, grâce au courage des cordeliers, capucins et récollets, accourus les premiers sur le lieu du désastre, selon la règle de ces ordres. Deux des leurs y périrent, et Favart salue leur trépas avec une touchante philosophie : « On dit qu'il est péri quinze

Jean-Baptiste Lully, secrétaire du Roy et surintendant de sa musique ;
d'après le portrait de Mignard gravé par Roullet.

personnes dans cet affreux désastre ; cela n'est pas vrai : nous en sommes quittes pour un récollet et un capucin. »

La verve gauloise reprit aussitôt ses droits. On avait manqué d'eau au moment suprême (cela n'a pas changé depuis un siècle) : « C'est tout simple, dit-on, comment prévoir que le feu prendrait dans une glacière? » Comme on s'occupait ensuite de trouver une place pour l'Académie : « A la barrière de Sèvres, vis-à-vis le combat de taureaux, dit l'abbé Galiani, les grands bruits hors la ville. » Voltaire enfin écrivait à d'Argental, le 9 avril : « Vous ne me parlez pas, mes anges, de l'incendie de l'Opéra, c'est une justice de Dieu : on dit que ce spectacle était si mauvais qu'il fallait tôt ou tard que la vengeance divine éclatât. »

Ce sinistre retarda la venue de Gluck en France. Favart, qui attendait alors à Paris le grand musicien sur l'annonce du comte Durazzo, reçut, en juillet, une lettre de Vienne, où son ami, le comédien Dancourt, lui disait : « Vous ne verrez point le chevalier Gluck, il est de retour ici. Il mettait le pied dans sa chaise de poste à Boulogne, et partait pour Paris, lorsqu'il a reçu une lettre du comte, qui le rappelait à Vienne, parce qu'ayant appris que l'Opéra était brûlé, le voyage du chevalier devenait inutile selon lui. »

Le duc d'Orléans fit payer les dégâts de l'incendie par la ville de Paris, qui fut condamnée à rebâtir le théâtre qu'elle exploitait. On avait en vue le Carrousel ou les bâtiments inachevés du Louvre, mais le duc

d'Orléans demanda au roi qu'il fût reconstruit au même endroit. Il offrait de donner à la salle plus d'étendue en achetant sept maisons qui séparaient l'impasse de la rue des Bons-Enfants ; le prince en payerait quatre, la ville trois. Pour soutenir la municipalité dans cette dépense, il porterait à cent mille livres le prix de ses loges, rembourserait les sommes payées pour le dégât, et, dans le cas où l'Opéra viendrait à quitter la salle, elle serait dévolue au duc d'Orléans ou à ses héritiers, moyennant neuf cent soixante mille livres. Ces propositions furent acceptées, et le roi, par lettres patentes du 11 février 1764, ordonna que le théâtre serait reconstruit dans le Palais-Royal : l'architecte Moreau fut chargé de ce travail.

Le roi avait décidé que les appointements et pensions seraient payés pendant ce relâche forcé. L'Opéra alla donner des représentations à Rouen ; les danseurs figurèrent à la Comédie Française, dans un ballet ajouté à *l'Anglais à Bordeaux ;* on organisa des « concerts français » aux Tuileries, dans la salle du pavillon de Flore, qui avait déjà servi pour le Concert Spirituel. « Tout cela, disait un plaisant, c'est de l'onguent pour la *brûlure.* »

Pendant ce temps, Soufflot, architecte du Panthéon, construisait une salle provisoire aux Tuileries, sur l'emplacement de l'ancienne salle des Machines, qui avait servi jadis aux représentations d'*Ercole amante*, de la *Psyché* de Molière, Quinault, Corneille et Lulli, et qui avait ensuite été prêtée à Servandoni pour y installer ses grands spectacles à machines. Ce local était tellement

vaste que Soufflot put construire sa salle et sa scène sur le seul emplacement de l'immense scène des Machines, dont la salle fut conservée et séparée de l'Opéra par un mur provisoire. Les frais de construction, d'abord évalués à 250,000 livres, montèrent à 409,555.

L'ouverture eut lieu le 5 janvier 1764 par une reprise luxueuse du chef-d'œuvre de Rameau, *Castor et Pollux,* à laquelle le maître, alors âgé de quatre-vingt-un ans, put encore assister quelques mois avant sa mort. L'empressement du public était tel que tout était retenu d'avance pour plusieurs mois. Bien que cette salle reproduisît à peu près les dispositions de celle du Palais-Royal (on avait tenu à ce que le nombre des loges fût le même pour éviter toute difficulté avec les abonnés), on lui trouva de grands défauts : le parterre était trop élevé, les loges avançaient trop, etc. Pendant la clôture annuelle, on fit divers changements, sans beaucoup l'améliorer, sans lui donner plus de sonorité. « Cette salle est bien sourde, disait un spectateur. — Qu'elle est heureuse! » riposte l'abbé Galiani.

La nouvelle salle du Palais-Royal ne fut terminée qu'en 1770. Elle avait une façade sur la rue Saint-Honoré, mais qui se confondait dans la décoration générale du Palais. Elle n'occupait pas seulement l'emplacement de la précédente, elle s'étendait sur le côté, à l'endroit où débouche aujourd'hui la rue de Valois, et se prolongeait non pas jusqu'à celle des Bons-Enfants, mais jusqu'à la maison qui porte actuellement le numéro 200 dans la rue Saint-Honoré. Les der-

rières allaient jusqu'à la cour des Fontaines, dite alors cour des Bons-Enfants.

Cette salle comptait quatre rangs de loges, quatre colonnes décoraient l'avant-scène, enfin la scène avait trente-six pieds d'ouverture et une grande profondeur. L'inauguration eut lieu le 26 janvier 1770, par *Zoroastre,* au milieu d'une affluence énorme. L'opéra ennuya fort le public, mais les danseuses, qui portaient des costumes très légers, furent très applaudies, et la salle obtint des suffrages unanimes. La ville de Paris donna en récompense à l'architecte Moreau une gratification de 50,000 livres.

Les jours de cette salle étaient comptés. Le 8 juin 1781, on jouait *Orphée* et l'acte d'*Apollon et Coronis.* Vers la fin du long ballet de cette pièce, le danseur Dauberval, s'étant aperçu qu'une toile brûlait, eut la présence d'esprit de faire baisser le rideau sans attendre que le divertissement fût achevé. Le public trouva bien ce dénoûment un peu précipité, mais il sortit tranquillement. S'il avait réclamé, c'en était fait de l'assemblée entière.

La toile enflammée était une frise. On demande de l'eau, il n'y en avait pas; on crie de couper les cordes auxquelles la toile était suspendue, on ne le fait que d'un côté; la toile penchant alors perpendiculairement donne plus d'aliment à la flamme qui embrase la toile du fond, gagne le centre et se communique à toutes les frises avec une incroyable rapidité : en un clin d'œil tout le théâtre est en feu. Les chanteurs et choristes avaient quitté le théâtre sitôt

leur tâche terminée ; il ne restait donc que les danseurs, l'orchestre et les gens de service. Les danseurs et danseuses qui se déshabillaient dans les loges du haut veulent fuir, mais l'escalier est en feu et les flammes coupent la retraite à quiconque n'est pas déjà sur le théâtre. Le danseur Dangui, trois tailleurs et six ouvriers machinistes sont brûlés vifs, le danseur Beaupré saute du troisième étage et se tue, un de ses camarades saute après lui et se casse la cuisse. Huard, danseur, veut gagner le toit d'une boutique voisine, glisse et tombe dans la cour en se blessant grièvement, tandis que son domestique, un garçon de quinze ans, est brûlé dans la loge.

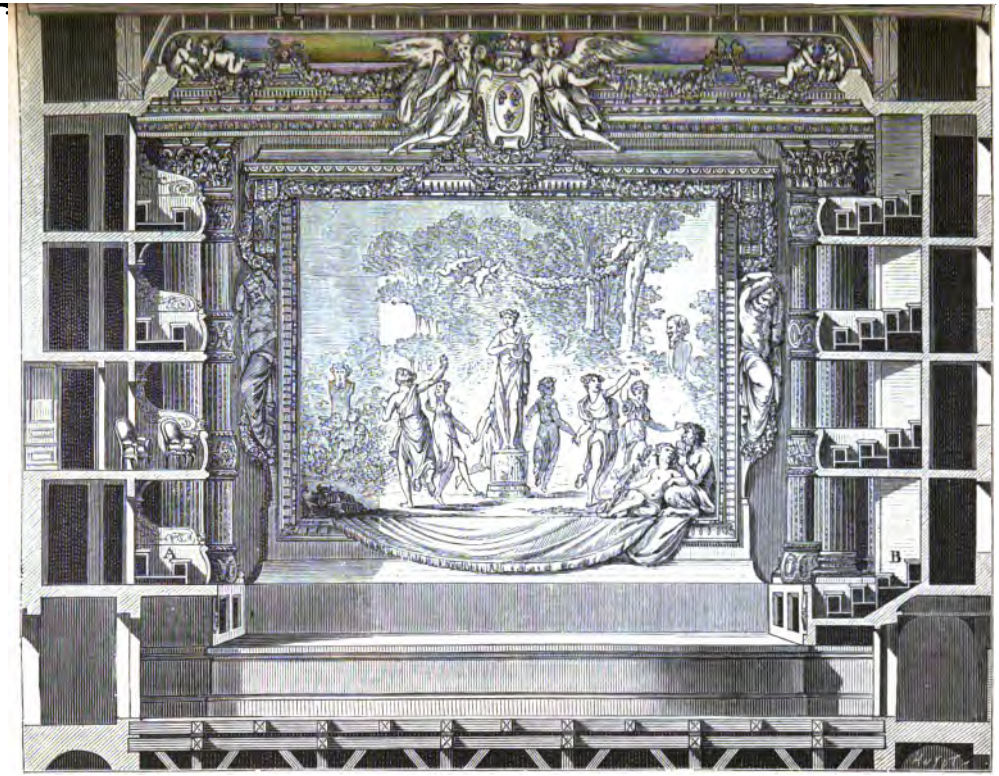
La charpente de l'édifice ne s'écroula que vers neuf heures et demie, elle écrasa dix personnes et redoubla encore la violence de l'incendie. Il pleuvait, par bonheur, et le vent était assez faible : bien que le feu se fût communiqué à plusieurs reprises aux combles des bâtiments de la cour des Fontaines et à ceux du grand escalier du Palais-Royal, les pompes parvinrent à l'éteindre. On trouva sous les décombres vingt et un cadavres; trois cordeliers avaient péri victimes de leur dévouement. Si le nombre des morts ne fut pas plus considérable, ce fut grâce au courage des cordeliers et des capucins, des gardes françaises et suisses, qui, guidés par Lebrun, l'inspecteur du Palais-Royal, parvinrent à sauver bien des personnes, parmi lesquelles plusieurs danseuses.

Au moment où le toit de la salle tomba avec un épouvantable fracas, Augustin Lefebvre, le biblio-

thécaire de l'Opéra, était sous le théâtre et vidait les armoires pour sauver les ouvrages du répertoire courant; malgré le feu qui brûlait au-dessus de lui, Lefebvre ne quitta la place que lorsque le dernier manuscrit fut mis en lieu sûr. Pendant ce temps, Rey, le chef d'orchestre, courait affolé en criant aux garçons qui déposaient les partitions sur le pavé : « Sauvez mon enfant, sauvez *Coronis!* » Dès qu'il aperçut sa chère partition, Rey s'en saisit et se sauva, donnant au feu licence de consumer tout le reste. Des quatre bustes qui ornaient le grand foyer, ceux de Rameau et de Quinault furent brisés, ceux de Lulli et de Gluck (ce dernier était un chef-d'œuvre de Houdon) restèrent debout; ils ont été anéantis dans l'incendie de 1873.

« L'Opéra brûle! ma foi, tant mieux; il y a si longtemps qu'il était là! » dit un plaisant en apprenant cette catastrophe. Telle fut l'oraison funèbre inspirée à un Parisien, ami du changement, par ce sinistre qui avait causé la mort de vingt et une personnes, sans compter les blessés. Et dire qu'on aurait pu conjurer cet énorme désastre si les prescriptions préventives avaient été observées! « Le plus extraordinaire, disent les *Mémoires secrets*, c'est qu'il n'y avait pas une goutte d'eau dans le réservoir de l'Opéra, et que si l'on avait pu jeter sur-le-champ quelques seaux d'eau, on aurait prévenu cette catastrophe. »

Comme en 1763, les artistes reçurent avis que leurs appointements seraient payés pendant la va-



Coupe transversale de la salle de l'Opéra construite, par Moreau au Palais-Royal, et inaugurée en 1770.

cance, avec défense de s'éloigner de Paris : le 14 août, l'Opéra débutait par *le Devin du village* et *Myrtil et Licoris* dans la petite salle des Menus-Plaisirs du roi.

Dès le lendemain de l'incendie, la reine s'était prononcée pour la reconstruction immédiate du théâtre, afin que l'Opéra ne chômât pas l'hiver suivant, ce qui aurait de beaucoup aggravé la situation des personnes atteintes par le sinistre. On décida donc de construire une salle provisoire, mais les embarras commencèrent quand il fallut choisir l'emplacement de ce théâtre. Il y avait tant d'intérêts contraires en jeu, tant de prétentions soulevées par les gens qui voyaient là un moyen de faire fortune, que les ministres furent assez longs à se décider.

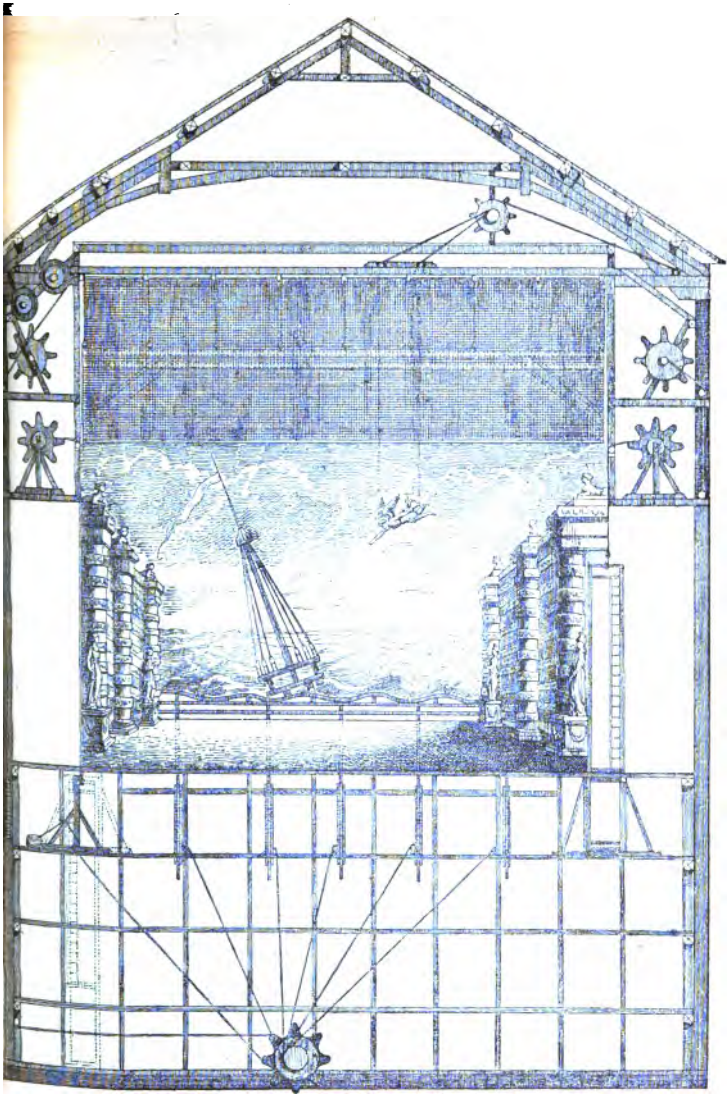
On avait tour à tour proposé un terrain vague près du Colisée, la grande cour du Louvre, le jardin de l'Infante et un terrain appartenant au roi, situé rue Poissonnière, près le magasin des Menus, lorsque La Ferté indiqua le terrain occupé par l'ancien magasin de la ville, près la porte Saint-Martin. On était alors au 11 juin ; le ministre de la maison du roi, Amelot, eut à ce propos une longue conférence avec MM. de Maurepas et Joly de Fleury, qui adoptèrent en principe cette proposition ; mais ils ne voulaient prendre une décision que sur des données très fixes et après avoir élucidé tous les points de détail.

Le duc de Chartres, de son côté, réclamait énergiquement que l'Opéra fût maintenu au Palais-Royal.

Il offrait d'abord cent mille livres pour contribuer à la reconstruction; il réclama ensuite une indemnité de quinze cent mille livres, si l'on transportait l'Opéra ailleurs; il offrit enfin au roi de se charger de la réédification entière, moyennant quinze cent mille livres; mais toutes ses offres et prétentions furent repoussées. Un mois entier fut employé en rapports, contre-rapports, réclamations, répliques, lettres secrètes; et l'on arriva ainsi au 20 juillet (1). Les ministres étant enfin tombés d'accord, Amelot rédigea un rapport qu'il soumit à l'approbation du roi et qui décidait la construction d'une salle provisoire au boulevard Saint-Martin. Le roi approuva.

L'architecte choisi était un élève de Blondel, Samson-Nicolas Lenoir, qui signait quelquefois Romain-Lenoir, parce qu'il avait obtenu un des premiers le prix de Rome, fondé, sur la demande de son professeur, par le marquis de Marigny, intendant des bâtiments. Le 21 juillet, Lenoir signait entre les mains du ministre une soumission par laquelle il s'engageait, sous dédit de vingt-quatre mille livres, à livrer la salle prête à recevoir le matériel et le personnel le 30 octobre, de telle sorte qu'on pût l'ouvrir le jour même : on devait lui payer, pour le tout, la somme de deux cent mille livres. Marie-Antoinette le fit mander pour entendre de sa bouche l'engagement qu'il osait prendre et qu'elle regardait comme bien téméraire : « Je vous donne jusqu'au 31, lui

(1) Toutes ces pièces sont aux Archives nationales : *Ancien régime*, 0^1,640.



Coupe, sur toute la hauteur et largeur, du théâtre de l'Opéra construit au Palais-Royal par Moreau. — D'après les dessins de Radel, machiniste de l'Opéra.

dit-elle, et si, ce jour-là, la clef de ma loge m'est remise, je vous promets en échange le cordon de Saint-Michel. »

Les constructions furent menées avec une activité dévorante ; c'était la première fois que Paris voyait d'immenses travaux continués jour et nuit sans interruption : chaque soir, la foule venait contempler ce merveilleux spectacle d'un vaste édifice s'élevant à la lueur des torches. Les travaux ayant commencé le 2 août, la salle fut édifiée, non pas en soixante jours, comme on l'a souvent répété, mais en quatre-vingt-six ; de plus, il faut dire que l'on se servit des bois, des fers et des machines de l'ancien théâtre, qui, se trouvant en magasin, avaient échappé à l'incendie, et qu'on put conserver les gros murs des magasins de l'Opéra, sur l'emplacement desquels on élevait cette salle provisoire. La reine reçut la clef de sa loge cinq jours avant le terme fixé, le 26 octobre. Lenoir eut en récompense de son zèle, outre la décoration promise, le brevet d'une pension de six mille livres. Moreau, l'architecte de la salle détruite, reçut aussi le cordon de Saint-Michel. Les frais de construction s'élevèrent à 1,253,671 livres 9 sous 1 denier.

L'Opéra, abandonnant les Menus-Plaisirs, fit l'ouverture de la nouvelle salle le 27 octobre 1781, par l'*Adèle de Ponthieu*, de Razins de Saint-Marc, remise en musique par Piccinni. Cette représentation fut offerte *gratis* au peuple, en l'honneur de la naissance du dauphin dont la reine était accouchée le 22 octobre. On doutait de la solidité de cette salle improvisée : elle

fut éprouvée de manière à rassurer les plus timides. Trois mille spectateurs emportèrent d'assaut les deux mille deux cents places que contenait le théâtre. Cette épreuve, où le hasard avait peut-être plus de part que le calcul, semblait d'un heureux présage pour la durée de cette salle. L'architecte n'en avait en effet répondu que pour trente ans, et elle a duré quatre-vingt-dix années, jusqu'en mai 1871 ; bien que le balcon eût un peu fléchi sous le poids du temps, elle subsisterait peut-être encore si la Commune n'y avait mis le feu.

L'Opéra ne resta que treize ans au boulevard Saint-Martin. Mlle Montansier, la célèbre directrice de tous les spectacles royaux, qui avait suivi la cour à Paris en octobre 1789, et qui était parvenue à évincer les comédiens dits Beaujolais de la salle du Palais-Royal, se trouvait là trop à l'étroit et venait de faire construire rue Richelieu, en face de la Bibliothèque, un grand théâtre qu'elle nomma *Théâtre national,* mais qu'on appela d'abord *Théâtre de neuf millions,* parce que le prospectus répandu par elle portait la dépense à cette somme. Ce théâtre, édifié par l'architecte Louis, qui s'était déjà distingué en construisant le théâtre de Bordeaux et le Théâtre-Français à Paris, était le plus vaste et le mieux décoré de la capitale, et, de plus, approprié à tous les genres de spectacle, depuis la tragédie et l'opéra jusqu'à la pantomime : on l'avait inauguré le 15 août 1793. Isolé de toutes parts, pourvu de locaux de service beaucoup plus spacieux que ceux que l'Opéra avait eus jusqu'alors, avec une scène assez vaste et une

La sortie de l'Opéra (seconde salle du Palais-Royal) ; d'après Moreau.

salle bien coupée et sonore, ce théâtre convenait merveilleusement aux représentations lyriques. L'extérieur du théâtre ne différait aucunement des maisons environnantes, n'était un portique de onze arcades sur toute l'étendue de la façade, mais la disposition et la décoration intérieures étaient d'une richesse et d'une grandeur extrêmes. Debret les avait exactement reproduites dans la salle de la rue Le Peletier, et M. Garnier les a quelque peu conservées pour le nouvel Opéra.

Cette salle magnifique fit envie à la municipalité de Paris, qui guetta une occasion favorable pour se l'approprier et y transporter l'Opéra. L'occasion ne venant pas, on la fit naître ; ce qui était d'ailleurs bien facile en un temps où l'on s'embarrassait si peu de la légalité, surtout envers une ex-royaliste qui s'était créé quantité d'ennemis par ses usurpations et ses orgueilleuses prétentions. Déjà au mois de mars, Duhem avait présenté à la Convention une médaille à l'effigie de Louis XVI avec cette exergue : « Martyrisé le 21 janvier 1793, » en disant qu'un billet lui avait dénoncé Mlle Montansier comme la distributrice de cet emblème royaliste. Le 24 brumaire an II, Chaumette prit la parole au conseil de la Commune et dit : « Je dénonce la citoyenne Montansier comme ayant fait bâtir la salle de spectacle, rue de la Loi, pour mettre le feu à la bibliothèque nationale ; l'argent de l'Angleterre a beaucoup contribué à la construction de cet édifice ; et la ci-devant reine a fourni cinquante mille écus. Je demande donc que ce spectacle soit fermé, à cause des dangers qui pourraient résulter si le feu y prenait. » A

quoi Hébert ajouta : « Je dénonce personnellement la demoiselle Montansier ; j'ai des renseignements contre elle, et il m'a été offert une loge à son nouveau théâtre pour m'engager à me taire. Je requiers que la Montansier soit mise en état d'arrestation comme suspecte. » Puis Chaumette reprit : « Je demande en outre que les acteurs, actrices et directeurs de Paris passent à la censure du conseil. » Ces trois propositions furent adoptées : le lendemain, le théâtre était fermé, et la Montansier, arrêtée avec son associé, Bourdon de Neuville, était conduite à la petite Force, où elle resta jusqu'à la mort de Robespierre ; on la transféra alors au Plessis.

Elle resta dix mois en prison. Pendant qu'elle rédigeait sa demande à la Convention de sept millions d'indemnité (elle obtint au bout de douze ans, par décret daté de Moscou, la somme illusoire de trois cent mille francs), la Commune permettait d'abord à ses acteurs constitués en société d'exploiter ce théâtre sous le nom de Théâtre de la Montagne, puis, le 27 germinal an II (14 avril 1794), le Comité de salut public rendait un arrêté ainsi conçu :

L'Opéra national sera transféré sans délai au Théâtre national, rue de la Loi ; le spectacle qui occupait ce théâtre sera transféré sans délai à celui du faubourg Saint-Germain ; des commissaires seront nommés pour régler les frais nécessaires à la translation et aux indemnités légitimes, ainsi que pour préparer au Comité le travail sur la liquidation des propriétaires et des créanciers de ces deux théâtres.

N'y avait-il déjà plus de danger d'incendie pour la

Bibliothèque? Le 20 thermidor (7 août 1794), l'Opéra prenait possession de son nouveau domaine et changeait son nom contre celui de Théâtre des Arts, pour éviter toute confusion entre Opéra national et Théâtre national. On représenta le premier soir la *Réunion du* 10 *août*, sans-culottide en cinq actes, de Moline et Bouquier, musique de Porta, qui jouissait alors de la faveur du public, avec un prologue et des hymnes composés par les mêmes pour la circonstance. C'est à dater de ce jour qu'on put s'asseoir au parterre de l'Opéra. La *Décade philosophique* célèbre en termes pompeux cette heureuse innovation. « Ce changement était commandé par le bon sens et le respect que l'on devait au peuple. On ne conçoit pas comment, depuis la Révolution, il existait encore des théâtres où l'on eût l'insolence d'entasser des citoyens français debout, à la gêne, dans un bas-fond, le tout pour les amuser! »

Le 13 février 1820, dernier dimanche de carnaval, l'affiche annonçait le ballet du *Carnaval de Venise*, l'insipide opéra du *Rossignol* et le ballet des *Noces de Gamache*. Il était près de onze heures, le premier acte des *Noces* était fini, la duchesse de Berry se lève et regagne sa voiture. Au moment où son mari, qui allait rentrer au théâtre, lui faisait ses adieux à la portière, un homme se glisse auprès de lui, l'étreint par derrière et le frappe d'un violent coup de poignard. « On me frappe! » s'écrie le duc de Berry en tombant dans les bras de ses gens. On le transporte dans le cabinet du régisseur où Blancheton, chirurgien de l'O-

lorsque l'Opéra en avait pris possession, et qui surtout fait remarquer par son intelligente res tion de la basilique de Saint-Denis.

Debret devait en partie au hasard l'honneur q échéait. Depuis que la Commune de Paris s'éta proprié la magnifique salle de la Montansier, l'O y était resté, mais il était toujours dans l'intenti gouvernement de le transporter ailleurs. Un M. Courtin, administrateur de l'Opéra, exprima à bret la crainte que l'autorité ne fît bientôt ferm théâtre : « Déjà, dit-il, on nous a souvent menacé nous faire déguerpir ; un ordre peut arriver d'un ins à l'autre, et cela serait d'autant plus fâcheux comme personne n'a songé à faire un plan à l'ava il y aurait nécessairement une bien longue interrup dans les représentations. » Debret profita de ces roles, et, tout en poursuivant ses autres travaux combina un projet d'Opéra : il se trouva donc premier prêt quand la catastrophe arriva, mais il singulièrement modifier ses plans pour les adapter terrain choisi.

L'emplacement mis à sa disposition se compos de l'ancien hôtel construit par Carpentier pour le nancier Bouret, occupé ensuite par MM. de Labor et La Reynière, et acheté par le duc de Choiseul, lor qu'il avait fait bâtir le théâtre Favart sur la place d son palais : cet hôtel était situé rue Grange-Bate lière, aujourd'hui rue Drouot, et les jardins s'étendaient jusqu'à la rue Le Peletier. Ces propriétés avaient été confisquées lors de la Révolution, et avaient

servi en 1793 pour le ministère de la guerre. Le gouverneur de Paris y avait logé en 1804. Le gouvernement l'avait acheté, en 1812, pour y placer le ministère du commerce et des manufactures, puis, en dernier lieu, l'état-major de la garde nationale de Paris : on résolut de construire la nouvelle salle sur les jardins, en conservant les bâtiments de l'hôtel pour loger l'administration et les services du théâtre.

Les travaux ne commencèrent que le dimanche 18 août 1820, juste six mois après l'assassinat du duc de Berry. Par mesure d'économie, on avait imposé à l'architecte l'obligation d'utiliser, autant que possible, les matériaux de la salle démolie, tels que : colonnes placées à l'intérieur de la salle, devants des loges, les corniches et la coupole ; c'est ainsi que la nouvelle salle se trouva être la reproduction presque exacte de l'ancienne (1). Mais cette économie présumée revint fort cher et Debret y dépensa quatre fois plus d'argent qu'il n'avait annoncé. Ce fut une dépense totale de 2,287,000 francs, fournis en partis par l'État, en partie par la liste civile. En ce temps-là, les chambres n'étaient pas d'humeur accommodante sur le chapitre pécuniaire, et l'on tracassa fort Debret pour ses devis dépassés.

(1) Depuis son inauguration, la salle avait subi quelques changements de peu d'importance. On avait enlevé les stalles de balcon du deuxième étage et avancé les loges jusqu'à la balustrade ; puis, sous l'Empire, on avait déplacé la loge du souverain qui était de face pour la mettre à l'avant-scène. Originairement, l'amphithéâtre, où l'on accédait par le milieu, n'avait que trois rangs ; le parterre en avait quatorze, avec passage au milieu, et l'orchestre n'en avait que deux : on y arrivait par les coins.

Le malheureux architecte n'avait même pas pour se consoler les suffrages de la foule, et les Parisiens, si enclins à tout critiquer dès l'abord, s'en donnaient à cœur joie sur son Opéra de bois et de moellons. Il y avait assez longtemps qu'on reprochait au gouvernement la sage économie qu'il avait faite en n'achetant pas toutes les maisons du boulevard pour que le théâtre eût sa façade de ce côté ; sitôt que le monument de la rue Le Peletier prit tournure, les critiques ne cessèrent de pleuvoir sur celui qui l'avait dessiné. Pourquoi ces huit grandes colonnes n'ont-elles rien à supporter? disaient ceux qui se donnaient pour experts en architecture. Pourquoi ces colonnes d'un ordre différent, placées dans les entrecolonnements, lorsque des cariatides n'y auraient formé aucune disparate? Pourquoi ces larges baies de croisées dans un édifice occupé pendant la nuit? Pourquoi huit muses seulement décorent-elles la façade? etc., etc. On fit courir aussi une foule de bons mots plus ou moins piquants sur l'extrême simplicité de la façade. On remarqua qu'elle offrait beaucoup de rapports avec celle du restaurant de la place du Châtelet, à l'enseigne du *Veau qui tette*. On rapportait qu'un plaisant à qui l'on demandait le chemin du nouvel Opéra, avait répondu : « La troisième porte cochère à votre droite. » Et comme il n'y avait eu place que pour huit muses, chacun allait disant que celle qui manquait était la muse de l'architecture. Et pourtant cette façade dont on *blaguait* tant la simplicité, la pureté de style, était une heureuse réminiscence de la basilique de Vicence,

la Ragione, qui passe pour le chef-d'œuvre de Palladio.

Il ne faudrait pas croire qu'on s'en tînt à la décoration extérieure ; la raillerie s'attaquait aussi aux dispositions intérieures sans en rien connaître. N'avait-on pas répandu le bruit que les spectateurs du parterre ne pourraient pas communiquer avec les autres places et seraient exclus du foyer? Le *Journal de Paris* relève vivement cette attaque, en disant que « jamais l'administration, ni l'architecte, n'avaient songé à établir une distinction injurieuse entre des spectateurs qui avaient tous les mêmes droits... Quel profit, ajoutait-il, trouve-t-on à répandre des bruits aussi ridicules? » Aucun, mais le plaisir était précisément de les répandre pour causer du tintouin à l'architecte et à l'administration.

L'inauguration de la nouvelle salle eut lieu le jeudi 16 août 1821 : on y avait donc travaillé pendant un an et trois jours (1). Voici la composition du spectacle d'ouverture :

(1) Il est bon de donner ici la liste des collaborateurs de Debret dans cette vaste construction. Il s'était fait aider de MM. Guerchy et Grignon. Pour la salle, M. Bellu avait fait la charpente; MM. Chatenet et Constant, la maçonnerie ; MM. Héron et Travers, la serrurerie. Pour le théâtre, M. Albouy avait fait la charpente; M. Gouffier, la maçonnerie; M. Poullain, la menuiserie ; M. Albouy jeune, la serrurerie ; M. Ciceri, la peinture, et M. Hirtch, les ornements. Les moyens de chauffage, d'éclairage et d'assainissement étaient dus à M. Darcet, membre de l'Institut, M. Gingembre, ancien inspecteur-général des monnaies, et M. Jecker, opticien de la marine.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Pour l'ouverture,

Première représentation de la reprise des

BAYADÈRES,

Opéra en trois actes, de MM. DE JOUY et CATEL.

Olkar, DÉRIVIS. — Demaly, NOURRIT. — Narséa et Hidéram, BONEL. — Rutrem, ÉLOI. — Rustan, LAFEUILLADE. — Salcan, PRÉVOST. — Laméa, Mmes BRANCHU. — Dévéda, LEBRUN. — Ixora, REINE. — Divané, MÉNARD.

Trio des Bayadères : Mmes GAILLET, MÉNARD, LEBRUN.

Premier acte : Mlles MARINETTE BOISSIÈRE, VIRGINIE HULLIN, BERTIN, BROCARD.

Deuxième acte : MM. MÉRANTE, RAGAINE, LALANDE.

Pas du Schaal : MM. MONTJOIE, PECQUEUX, FAUCHER, QUILLET, Mme ANATOLE GOSSELIN.

LE RETOUR DE ZÉPHIRE,

Ballet en un acte, de MM. GARDEL et STEIBELT.

Zéphire, PAUL; Apollon, SEURIOT; Esculape, GUIFFARD; Terpsichore, Mme ANATOLE GOSSELIN; Flore, Mlle AIMÉE; Diane, Mlle ADÉLAIDE;
Les Fleurs, Mmes ÉLIE, HULLIN, BERTIN, BURON.

Pas de deux : M. RICHARD, Mlle PAUL.

Dès le milieu de la journée, toutes les rues environnant l'Opéra étaient garnies de monde; mais c'étaient des curieux plutôt que des spectateurs, et cette solennité n'attira pas une foule aussi grande qu'on pour-

rait le supposer. Diverses circonstances se trouvaient concorder, qui atténuèrent sensiblement l'attrait de cette cérémonie. D'abord la direction, sachant bien que ce soir-là le public serait tout yeux et écouterait la musique d'une oreille distraite, avait composé le programme d'ouvrages extrêmement connus ; de plus, il faisait une chaleur assez forte ; on savait, en outre, que toutes les loges étaient louées à l'avance, et l'on pouvait craindre de ne pas trouver place. Il y avait enfin, le même soir, quatre premières représentations sur différents théâtres : *le Philosophe en voyage*, de Paul de Kock, musique de Kreubé et Pradher, à l'Opéra-Comique ; *le Traité de Paix*, de Dartois et Brizé, au Vaudeville; *le Mariage enfantin*, de Scribe, au Gymnase, et *les Époux de quinze ans*, de Paul, à la Gaîté.

Croirait-on que des pièces aussi peu importantes, un opéra-comique médiocre et trois vaudevilles en un acte, aient pu faire sérieuse concurrence à l'inauguration de l'Opéra? En fin de compte, on ne dut refuser personne ; à sept heures il y avait encore beaucoup de places libres, sauf dans les loges, et la salle ne fut complètement garnie que vers le milieu de la représentation. La recette s'éleva au chiffre honorable, mais peu extraordinaire, de 9,251 fr. 10 c. (1).

La représentation se ressentit du peu d'empresse-

(1) L'Opéra jouait alors les dimanches, mardis et vendredis. — Prix des places : Balcon, 10 fr. ; premières loges, deuxièmes en face, avant-scène, amphithéâtre et orchestre, 7 fr. 50 c. ; secondes de côté, troisièmes en face, baignoires, 6 fr. ; troisièmes de côté, 4 fr. ; quatrièmes, cinquièmes en face et parquet, 3 fr. 50.

ment du public et fut assez froide. Dès que les musiciens parurent dans l'orchestre, on réclama à grands cris l'air : *Vive Henri IV!* L'orchestre ne se fit pas prier pour satisfaire à cette demande, et exécuta l'air national avec des variations de Paër. Les journaux du temps consacrent chacun un article à rendre rapidement compte de l'ouverture du théâtre.

En journal officiel pénétré de l'importance de sa mission, le *Moniteur universel* loue tout le monde. Il fait un historique rapide de l'opéra en France, puis défend le ministre pour le choix de l'emplacement qu'on avait critiqué de toutes parts ; il parle ensuite en termes très favorables du monument de Debret, et termine ce long article en disant qu'il « ne blâmera pas l'administration d'avoir ouvert par un spectacle très connu ; il faut donner quelque chose à la curiosité, à l'attrait de la nouveauté : pour de telles représentations, l'auteur dont on donne l'ouvrage, les acteurs qui l'exécutent sont presque toujours sacrifiés. On n'est pas venu pour eux, on est venu pour voir la nouvelle salle, et pour s'y faire voir. » Si cette réflexion était déjà vraie à cette époque, combien ne l'est-elle pas davantage de nos jours!

Le Miroir affirme ses tendances libérales dans cette phrase caractéristique : « Les piétons savaient gré à M. Debret de toutes les précautions qu'on a prises pour l'entrée et la sortie, des issues ménagées avec art et des abris préparés avec soin ; les personnes du parterre, toutes surprises d'avoir des places commodes, félicitaient l'architecte de ne point avoir oublié qu'à l'épo-

que où nous vivons, il ne suffit pas de satisfaire les premières loges ; l'opinion du parterre a bien autant d'importance. » Il faut que nous soyons devenus singulièrement sybarites, car les places de parterre, qui paraissaient alors si « commodes », nous semblaient, à nous, extrêmement étroites et incommodes. Le même journal se montre satisfait de l'exécution : « Tous les acteurs ont rivalisé de zèle, dit-il ; Mme Branchu, Dérivis et Nourrit ont été revus avec le plus grand plaisir. Cependant on remarquait dans leur jeu certain embarras qui naissait de la nouvelle épreuve qu'ils avaient à subir : il n'est pas si facile qu'on le pense de quitter un modeste appartement pour se loger dans un palais, etc..... » Je vous fais grâce de la suite de la métaphore.

Après avoir rendu justice à l'œuvre de Debret, le *Journal de Paris* loue Jouy d'avoir réduit son opéra en trois actes en mettant le dénouement en action, puis il ajoute : « La musique des *Bayadères* est l'une des productions les plus remarquables de notre école : cette partition et celle de *Sémiramis* ont placé M. Catel à côté de Cherubini et de Méhul. Cependant l'effet général de la représentation a été froid : entre le second et le troisième acte, Mme Branchu qui, jusqu'à ce moment, avait joué et chanté d'une manière contrainte, a fait réclamer l'indulgence du public pour une indisposition qui lui ôtait une partie de ses moyens... Mais si l'opéra a été faiblement exécuté, la danse a eu tous les honneurs de la soirée : le joli ballet du *Retour de Zéphyre* a fait le plus grand plaisir et la cour

brillante de Terpsichore continuera d'être le plus ferme soutien de l'Académie royale de musique. »

Toujours bien informé, le *Constitutionnel* annonce le 13 août que, bien qu'on travaille jour et nuit, l'Opéra ne pourra être inauguré avant un mois, puis le lendemain il dément sèchement cette nouvelle, comme si c'était un autre journal qui l'eût donnée. Au lendemain de la représentation, Évariste Dumoulin fait un compte-rendu à la diable où il reproduit les doléances des danseuses, se plaignant qu'on ait supprimé la porte de communication qui permettait aux abonnés de venir « les admirer (1) ». Quelques jours après, le même journaliste exprime la crainte que l'architecte n'ait « *pas assez fidèlement observé les règles de l'acoustique* ».

Le rédacteur des *Débats*, C. (ce n'était pas Castil-Blaze, qui était allé à l'Opéra-Comique), devait être de bien méchante humeur en entrant à l'Opéra, car il déclare tout mauvais. Il trouve la salle mal éclairée, il se plaint du vernis qui tache ses vêtements et dont

(1) Le foyer de la danse, à l'Opéra, avait été établi dans le grand salon de l'hôtel Choiseul, au moyen d'un plancher qui coupait l'ancien salon princier à moitié de sa hauteur. Les colonnes, comme on le peut voir par le dessin très exact d'Eugène Lami, semblaient sortir du parquet et l'on touchait les chapiteaux de la main. Les socles et la moitié inférieure des colonnes étaient naturellement dans la partie inférieure du salon, qui servait de magasin. — Dans le joli dessin d'Eugène Lami, le petit arrosoir placé par terre, au premier plan, demande explication; c'est l'arrosoir que chaque danseuse porte avec elle et qui lui sert à humecter un peu le plancher pour s'exercer avant d'entrer en scène. Un autre accessoire indispensable de la danseuse est le petit morceau de résine, qu'elle jette à terre, écrase du talon et dont elle se frotte le bout des chaussons afin de ne pas glisser : point de danse possible sans résine ni arrosoir.

Le foyer de la danse, à l'Opéra de la rue Le Peletier, en 1842; d'après Eugène Lami.

l'odeur le prend à la gorge, il blâme le directeur pour le choix de ses pièces, Jouy pour les retouches qu'il a faites à son poème, il traite fort mal les chanteurs qui sont tous enroués et chantent faux à qui mieux mieux, il trouve enfin que le ballet de *Zéphyre* est une des moins heureuses et moins riches conceptions de M. Gardel ; bref, il passe là la plus désagréable soirée du monde.

Le critique de *la Quotidienne* est encore plus absolu ; il s'est esquivé après le premier acte pour ne pas « subir » encore une fois l'opéra de Catel. Il se gardera donc de rien juger par lui-même ; il se contente, en effet, de rapporter tous les on-dit — les mauvais seulement — de ses confrères, et conclut par cette plaisanterie fine que « *provisoirement*, la salle est fort mal éclairée ».

« Le 16 août 1821 est un jour qui doit être marqué d'une pierre blanche. L'inauguration du nouveau temple de Polymnie et de Terpsichore — c'est Martinville qui parle ce beau langage au *Drapeau blanc* — et quatre pièces nouvelles à divers théâtres attiraient les curieux, et les partageaient après un moment d'indécision. On a raison de dire qu'à Paris la curiosité ne connaît ni obstacles ni saisons... Voilà donc, dans la même soirée, cinq nouveautés dont aucune n'est tout à fait nouvelle, pas même la salle de l'Opéra. »

« Un cri général qui s'est élevé de toutes les loges de côté, dit plaisamment la *Gazette de France*, atteste que, sur six personnes qu'elles contiennent, quatre sont condamnées à s'en rapporter au récit des autres. » Ce journal traite sans pitié les chanteurs : « Si l'amour-

propre avait aveuglé les acteurs avant la représentation, il faut avouer du moins qu'ils sont bientôt revenus à un sentiment plus modeste et plus juste de leurs facultés. Le public se prononçait si fortement, qu'il a fallu, pour le calmer, lui envoyer un ambassadeur chargé de réclamer son indulgence pour l'actrice principale. Mme Branchu s'est noblement sacrifiée pour tout le harem du raja, et pour le raja lui-même. Elle a été prodigieusement faible, il est vrai ; mais il n'y avait là personne qui fût meilleur qu'elle... Toujours accessibles aux prières directes, surtout quand elles viennent de la part d'une femme, les spectateurs se sont armés de patience pendant le reste de la représentation, mais le rideau s'est baissé au milieu de certains murmures, on pourrait dire de certains bruits, qui attesteraient que cette patience était à bout. »

Il résulte de cette revue rétrospective des journaux que le désaccord le plus complet règne entre eux sur la valeur des *Bayadères* et sur le mérite de l'exécution, mais, qu'à quelques restrictions près, ils s'entendent tous pour reconnaître la beauté et la sonorité de la salle, la commodité de ses abords, la magnificence du foyer, — et aussi la froideur extrême de cette inauguration qui n'eut aucun caractère solennel.

Deux menus détails de cette soirée. Entre l'opéra et le ballet, le libraire de l'Opéra, Roullet, qui voulut aussi prendre sa part de la fête, fit distribuer *gratis* le prospectus d'une *Botanique de J.-J. Rousseau*, édition de luxe, ornée de fleurs peintes par Redouté et qui allait paraître chez les frères Baudoin (n'a-t-on pas

vu de nos jours des maisons de confections inonder de leurs prospectus des salles de théâtre?); puis au foyer l'attention générale était attirée par une pendule dont le mécanisme caché excitait vivement la curiosité. On en pouvait tourner à volonté l'aiguille comme celle d'un jeu de loterie et la mettre sur n'importe quel point du cadran ; en quelques secondes, l'aiguille se replaçait d'elle-même sur l'heure exacte.

Trois jours après, un journal publiait en première page la lettre que voici, d'une fantaisie grivoise et spirituelle au possible :

A M. le rédacteur du JOURNAL DE PARIS.

Paris, 19 août 1821.

Monsieur,

Permettez que nous vous adressions de justes réclamations contre les éloges que nous entendons faire de la nouvelle salle de l'Opéra. Est-il donc si intéressant que le public puisse entrer et circuler commodément, que les spectateurs y soient assis à leur aise?

Tous ces avantages ne suffisent pas pour constituer une bonne salle d'Opéra; qu'importe que l'architecte ait songé à tous ces détails très secondaires, s'il a oublié le principal.

Croirez-vous bien, Monsieur, que dans le nouvel Opéra il ne se trouve pas une seule porte au moyen de laquelle on puisse communiquer du théâtre avec l'intérieur de la salle. Il y en avait une, cependant, au théâtre de la Porte-Saint-Martin et à celui de la rue de Richelieu. Dans le cours des représentations, nos admirateurs habitués pénétraient par cette bienheureuse porte dans les coulisses; ils venaient nous féliciter de nos triomphes, admirer de plus près nos charmes, et convenir des conditions et de la durée de nos liaisons.

Le théâtre se trouvait transformé en un bazar où l'on voyait les envoyés de tous les pays de l'Europe. Que d'affaires importantes ont été traitées dans ces entrevues, où l'on s'occupait d'équipages, de cachemires et de sentiment! Ces relations avaient même un caractère de diplomatie qui aurait dû les faire respecter. Que ces jours étaient beaux et que ceux qui leur ont succédé leurs ressemblent peu!

Aujourd'hui que cette petite porte n'existe plus, nous ne voyons plus personne dans les coulisses, où nous sommes reléguées tristement. Nous ne trouvons pas à qui parler, et nous sommes réduites à danser uniquement pour le public. Les applaudissements du parterre ne valent pas, vous pouvez m'en croire, les témoignages de contentement qui étaient le prix de nos succès.

Unissez vos efforts aux nôtres, monsieur le rédacteur, pour obtenir que la bienheureuse petite porte soit rétablie. Représentez à l'administration qu'il y a urgence, *periculum in morâ*, et que le sort de nos voitures et de nos diamants en dépend. Nous proportionnerons notre reconnaissance à l'étendue du service; c'est vous dire assez que vous pouvez attendre tout de nous.

Nous avons, Monsieur, l'honneur d'être, au nom des danseuses et figurantes de l'Opéra, vos très soumises et très obéissantes servantes.

FLIC-FLAC, BRISÉE, RIGAUDON, PLIÉE, PETITPAS.

Il y a tout lieu de croire que M. de Lauriston, ministre de la maison du roi, et M. Papillon de la Ferté, surintendant des théâtres royaux, fils du célèbre La Ferté et héritier de ses fonctions aux Menus-Plaisirs, accueillirent cette requête galante et qu'on perça au plus vite la petite porte qui devait permettre aux demoiselles du ballet de reprendre le cours de leurs « affaires importantes ». En tout cas, elle existait à la fin.

Après cinquante-deux ans d'existence, le magnifique Opéra de Debret, d'une sonorité si excellente, était complètement détruit par le feu dans la nuit du 28 au 29 octobre 1873. Ce désastre encore présent à la mémoire de tout le monde provoque un rapprochement tristement instructif, mais qui n'arrivera sûrement pas à vaincre notre vanité routinière. Juste en l'espace d'un siècle, l'Opéra de Paris a été trois fois consumé par l'incendie, et chaque fois le sinistre aurait pu être conjuré si l'on s'y était pris à temps ou si l'on avait eu des moyens d'extinction suffisants.

En avril 1763, c'est le défaut de secours rapides qui permit à l'incendie de tout détruire ; en juin 1781, ce fut le manque d'eau ; en 1873, c'est à la fois la lenteur des secours et l'insuffisance d'eau. C'est évidemment là du progrès (1).

(1) Après bien des pourparlers et de longues hésitations entre la salle Ventadour et celle du Châtelet, l'Opéra, on s'en souvient, s'établit à Ventadour le lundi 19 janvier 1874 par une représentation de *Don Juan*. Il y demeura jusqu'au 31 décembre et l'inauguration peu solennelle du nouvel Opéra avait lieu le mardi 5 janvier 1875. Ce travail sur les salles de l'Opéra ne serait pas complet si l'on n'y parlait pas un peu de cette dernière installation ; mais comme cette cérémonie n'est pas encore de l'histoire, je la relègue à la fin du volume en conservant même à mes articles la forme plus vive du journal. On verra, par quelques répétitions que je n'efface pas, combien certaines idées me tenaient au cœur et comment le temps s'est chargé de vérifier toutes mes critiques et prédictions contre l'optimisme orgueilleux de M. Garnier.

LES OPÉRAS DE L'OPÉRA.

I.

JUSQU'A LA RÉVOLUTION.

Voilà déjà plus de deux siècles que l'Opéra existe, puisque le Grand Roi lui donna une consécration officielle par lettres patentes du 28 juin 1669, — *anno 1669,* comme le rappelle l'architecte Garnier par une inscription hybride, moitié latine, moitié arabe; — voilà deux siècles passés que l'on chante et que l'on danse à l'Opéra pour le plus grand plaisir des Français et des étrangers, des visiteurs de Paris et de ses habitants; voilà deux siècles que tous les opéras et ballets représentés à l'Académie de musique allaient s'empilant sans ordre, à mesure que l'épreuve du temps ou le caprice du public les faisaient reléguer dans les combles, et jamais l'idée n'était venue à personne de mettre un peu d'ordre dans cet amas de vieux papiers. Toutes ces partitions manuscrites, toutes ces parties d'orchestre, toutes ces copies de rôles représentent pourtant les travaux artistiques de nombreuses générations; elles forment comme le mémorial de l'Opéra, comme son livre d'or, riche de tant

de chefs-d'œuvre; elles font revivre aux yeux de qui les feuillette tout un monde de chanteurs, de musiciens, d'instrumentistes et de danseurs, elles évoquent à la pensée mille souvenirs divers, tristes et glorieux, sévères ou amusants; elles sont enfin comme le dernier vestige palpable d'un monde détruit, de monuments ruinés et d'artistes morts, d'êtres animés et d'objets inanimés aujourd'hui tous réduits en poussière.

Les archives de l'Opéra ne sont pas la bibliothèque, et la bibliothèque dramatique n'est pas la bibliothèque musicale. Cela a l'air d'une vérité de M. de la Palisse, mais cette distinction élémentaire échappe encore à bien des gens. Les archives comprennent les papiers d'administration, états d'émargement, registres des recettes, dossiers de lettres, etc., enfin, tous les papiers manuscrits qui ne sont pas de la musique; quant à la bibliothèque dramatique, elle renferme tous les livres se rattachant à l'histoire de la danse, de la musique, des théâtres en général, et de l'Opéra en particulier, enfin, tout ce qui est imprimé et qui n'est pas de la musique : d'où il résulte que la bibliothèque musicale comprend toute la musique manuscrite ou imprimée, ancienne ou moderne. Le noyau de cette bibliothèque, la partie vraiment attrayante pour le curieux et attachante pour l'historien, est la collection à peu près complète des opéras et ballets qui ont été représentés sur le théâtre de l'Opéra depuis son origine : si elle échappa aux précédents incendies, c'est qu'elle était, comme les archives, répartie entre le magasin de la rue Saint-Nicaise et le bu-

reau du chef de copie. Jusqu'à l'organisation de la bibliothèque au nouvel Opéra, il n'existait qu'un simple inventaire de ces collections, liste incomplète dont le rédacteur s'était trop souvent borné à reproduire, sur la foi des étiquettes, des mentions parfois inexactes, sans prendre la peine d'ouvrir de lourds ballots couverts d'une poussière vénérable : il y en avait tant!

Après l'incendie de 1873, M. Théodore de Lajarte fut adjoint au bibliothécaire en titre, M. Ernest Reyer, avec mission spéciale de rédiger le catalogue méthodique de tous ces dossiers, après les avoir recensés et vérifiés (1). Il se dévoua à sa tâche et, non content de noter le nombre, le format et l'état des parties et partitions afférentes à chaque ouvrage, il entreprit de réparer en partie les erreurs contenues dans la plupart des livres relatifs à l'histoire du théâtre, erreurs dues à ce que les auteurs n'avaient pas eu sous les yeux les documents originaux. Il a donc mis à profit les registres des recettes, les états d'émargement et tant d'autres pièces importantes conservées aux archives, pour donner à son travail historique, chronologique et anecdotique toutes les garanties de certitude désirables et tout l'agrément compatible avec la forme sèche d'un classement rigoureux par ordre de date. Il a enfin,

(1) Les archives proprement dites sont toujours confiées à la garde de M. Charles Nuitter. — Le bibliothécaire, autrefois, ne faisait qu'un avec le chef de copie. C'est à la mort de Leborne, en 1865, qu'il y eut partage de ces deux fonctions : M. E. Reyer fut nommé bibliothécaire, et le chef du bureau de copie fut M. Justin Cadaux, auquel M. S. Mahieur a succédé en 1869, puis M. Wacquez en 1877, à la mort de M. Mahieur.

pour plus de clarté, divisé son travail en plusieurs périodes bien distinctes de l'histoire de l'Opéra, chacune étant désignée par le nom du musicien qui l'a illustrée, et ornée de son portrait : Lulli d'abord, puis Campra, Rameau, Gluck, Spontini, Rossini et Meyerbeer. La dernière période, celle qui s'étend de 1849 à nos jours, n'est placée sous l'invocation d'aucun maître, M. de Lajarte n'ayant su quel patron lui donner : chacun pourra ainsi la désigner du nom et l'orner du portrait qu'il voudra.

La première période, consacrée à Lulli, s'étend de 1671 à 1697, et s'ouvre à *Pomone*, de l'abbé Perrin et Cambert, pour finir à *Aricie*, de l'abbé Pic et Lacoste, de ce Lacoste qui avait commencé sa carrière théâtrale par la modeste place de choriste à l'Opéra en 1693, puis qui fut choisi par Francine pour battre la mesure à l'orchestre et « *dresser* les jeunes actrices qui se présenteraient », double fonction dont il s'acquitta avec zèle toute sa vie durant. Rien n'est plus amusant à lire que l'avertissement adressé au public par l'auteur de la partition d'*Aricie*. Il nous apprend qu'il « avait fait comme un petit concert, pour la faire jouer devant des personnes distinguées ; on en rendit compte à M. de Francine, qui, par une bonté qui lui est naturelle, saisit l'occasion de favoriser *les jeunes gens qui ont envie de bien faire*. Il voulut entendre, etc., etc. » Finalement, le modeste Lacoste implore l'indulgence de ses juges et termine ainsi son plaidoyer : « *Je ne suis pas assez versé dans la composition* pour produire un opéra qui puisse soutenir le jugement du parterre ; »

Frontispice d'*Alceste, ou le Triomphe d'Alcide,* de Lulli (avec la vue du palais des Tuileries), d'après le dessin de Fr. Chauveau (1674).

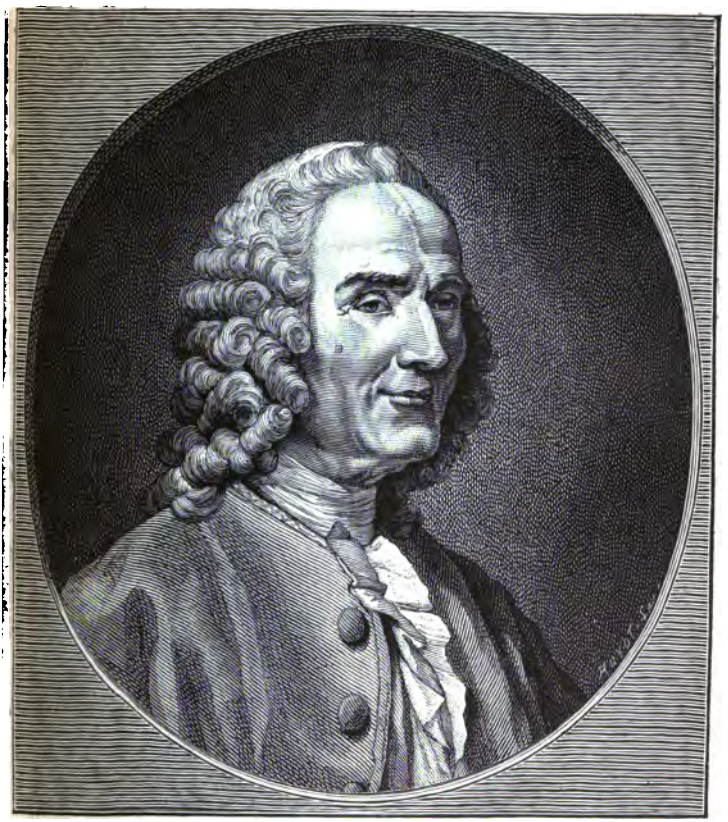
— et le parterre fut de cet avis. Mais ce Lacoste, au moins, avouait ingénument son insuffisance et s'en excusait : quel exemple à suivre pour plus d'un compositeur de nos jours!

La deuxième période, placée sous le vocable de Campra, s'étend de *l'Europe galante,* de ce grand compositeur (1697), jusqu'à *l'Empire de l'Amour,* du marquis ou chevalier de Brassac, que les mauvais plaisants appelaient chevalier Casbras (1733). La composition de l'orchestre, durant cette nouvelle période, est exactement la même que celle du temps de Lulli, à cela près qu'il y faut noter l'introduction de la contre-basse. Sauf l'adjonction, très rarement faite, des trompettes, trompes de chasse et timbales, l'instrumentation suivante subsiste durant les deux premières périodes : 1er et 2e dessus de violon, écrits en clef de *sol* (1re ligne) ; haute-contre de violon, en clef d'*ut* (1re ligne) ; taille de violon, en clef d'*ut* (2e ligne) ; quinte (plus tard l'alto), et souvent basse de violon, en clef d'*ut* (3e ligne) ; basse continue ou générale, en clef de *fa* (4e ligne) ; 1er et 2e dessus de flûte, 1er et 2e dessus de hautbois, jouant la même partie que les 1er et 2e dessus de violon ; basson, jouant la même partie que la basse. Les instruments à vent ne faisaient donc que doubler ceux à cordes, et encore ceux-ci, écrits à six parties, étaient-ils réduits presque toujours à cinq parties, souvent même à trois (1). C'est à l'or-

(1) Pour les récits, la basse (chiffrée) continue, réalisée par le clavecin et les basses, procédé que les partitions italiennes du genre bouffe n'ont abandonné que tout récemment.

chestre ainsi composé que Montéclair adjoignit la contre-basse, en 1716, dans son opéra : *les Fêtes de l'Été*. Cette date est bien celle de l'adoption définitive de la contre-basse, mais il faut savoir qu'on l'avait déjà employée d'une façon tout à fait exceptionnelle et dans certains morceaux qui passèrent longtemps pour être d'une difficulté extrême et d'un effet foudroyant. Telle était la fameuse tempête d'*Alcyone*, de Marais, jouée en 1706 et dont la partition est ainsi composée : violons, basse de violons, *contre-basse*, bassons et basse continue ; tel était l'orage non moins célèbre, écrit par Matho au troisième acte de son *Arion* (1714) et qui comprend quatre parties de violon, quatre aussi de basse avec cette indication : « *Basse de violon à l'octave :* M. Montéclair, M. Théobald (Teobaldo di Gatti) et deux serpents. » Ces heureux essais déterminèrent l'illustre bassiste Montéclair à se servir avec suite de la contre-basse dans sa partition des *Fêtes de l'Été* (1716) et l'habile emploi qu'il en fit amena l'adoption immédiate d'un instrument dont aucun orchestre moderne ne pourrait plus se passer.

L'Europe galante est le point de départ de deux innovations importantes, l'une artistique, l'autre pécuniaire. D'abord, cet ouvrage ouvre la série de ces nombreux « spectacles coupés » que l'Opéra eut dans son répertoire pendant la plus grande partie du siècle dernier, sans autre lien qu'une appellation générale : *Fragments... Fêtes...* ou *Amours*. Ces actes divers, de sujets différents, aidaient beaucoup à la combinaison des spectacles, tant le public, charmé sans doute par la diver-



Rameau ; d'après le portrait de Restout, gravé par Benoît.

sité des costumes et des décors, semblait approuver ce système de mosaïque appliqué à l'art théâtral, qui n'était qu'un signe de décadence et de pauvreté d'invention de la part des auteurs : Quinault n'était plus là, hélas !

Ce fut aussi à l'occasion de *l'Europe galante* que la question des honoraires des auteurs fut réglée en principe. L'usage était alors de payer aux auteurs une somme plus ou moins forte selon le mérite de leurs ouvrages, et, comme Lamotte et Campra étaient alors des *jeunes,* l'administration de l'Académie, donnant déjà aux directions futures l'exemple de l'économie et de la contemption des talents à venir, offrit aux deux auteurs nouveaux une rémunération ridicule de modicité ; mais ceux-ci refusèrent et maintinrent leurs prétentions, malgré les exhortations d'amis conciliants. Des personnes influentes finirent par s'interposer entre eux et l'Académie, et une convention s'ensuivit, qui resta à l'état de loi pendant une grande partie du siècle dernier : cent livres par représentation à chacun des auteurs pour les dix premières soirées, cinquante pour chaque exécution suivante jusqu'à la vingtième ; à partir de celle-là pour les opéras-ballets, et seulement de la trentième pour les tragédies lyriques, l'ouvrage devenait la propriété de l'Académie : si cependant l'ouvrage n'atteignait pas les trois termes ci-dessus fixés, les auteurs étaient simplement payés au *prorata*.

Le compositeur le plus marquant de cette période, après Campra, est l'auteur d'*Omphale* et d'*Issé,* Destouches, dont M. P. Lacome entreprit un jour de nous faire connaître un acte de *Callirhoé,* ce qu'il fit en se

donnant beaucoup trop de peine, car le volume gravé par Ballard en 1712 est bien la partition d'orchestre, et non pas simplement le *conducteur,* comme lui-même l'a cru, comme tous les journaux l'ont répété d'après lui. Il suffisait, dès lors, de réaliser la basse chiffrée, ou, mieux encore, de la prendre toute réalisée dans la partition conforme à la reprise de 1743, faite du vivant du musicien, pour avoir l'orchestration textuelle de Destouches, ou plutôt celle de Lalande, car l'auteur d'*Issé,* qui connaissait les lacunes de son éducation musicale, confiait souvent à son collaborateur des *Éléments* le soin de revoir et de corriger ses parties d'orchestre. *Callirhoé* fut fort goûtée en son temps, et l'air de « la Musette » jouit même d'une vogue prolongée ; mais alors comme aujourd'hui, le succès ne désarmait pas la critique, et un mauvais plaisant, peut-être un ennemi du poète Roy, qui en avait beaucoup, rima sur cet air certain couplet satirique, auquel un admirateur de l'ouvrage répliqua prestement :

Roy sifflé,
Pour l'être encore,
Fait éclore
Sa *Callirhoé;*
Et Destouche
Met sur ses vers
Une couche
D'insipides airs.
Sa musique,
Quoique étique,
Flatte et pique
Le goût des badauds,

Roy sifflé,
Pour ne plus l'être,
Fait paraître
Sa *Callirhoé;*
Et Destouche
Met sur ses vers
Une couche
De sublimes airs.
Sa musique
Pathétique
Flatte et pique
Non pas les badauds,

Heureux travaux!	*Sicut et vos,*
L'ignorance	Populace
Récompense	Du Parnasse,
Deux nigauds.	Vrais nigauds.

A vive attaque, vive riposte : que faut-il préférer de l'une ou de l'autre, et laquelle eut le plus de succès auprès des rieurs?

La troisième période commence au 1er octobre 1733, à la prise de possession de l'Opéra par Rameau, avec un de ses chefs-d'œuvre, *Hippolyte et Aricie,* et s'étend jusqu'au *Sabinus* de Gossec, représenté en février 1774, deux mois seulement avant l'apparition foudroyante de Gluck. L'Opéra réalise des progrès énormes, sous l'influence vivifiante de Rameau. La vérité d'expression, l'accent de la mélodie, la variété des rythmes et des mouvements, la puissance dramatique des récitatifs atteignent un degré de pathétique déjà presque égal à celui de Gluck, et si la composition matérielle de l'orchestre n'est pas essentiellement modifiée, le génie de Rameau lui donne des développements inattendus et découvre d'instinct de magnifiques effets d'instrumentation. Il en est bien encore aux deux premiers dessus de violon, à la haute-contre, à la taille et à la basse de violon, mais il donne à la symphonie une plus grande importance ; il délivre les flûtes, les hautbois et bassons de la triste mission de doubler les violons et la basse, il leur confie des parties essentielles et distinctes, sans négligier les cors, trompettes et timbales, qui commencent aussi à se faire entendre d'une façon raisonnée. Point de clarinettes encore : elles feront

leur apparition en 1766, et si Rameau les a jamais employées, c'est tout à fait dans ses derniers ouvrages. La première partie de clarinette qui se trouve cataloguée appartient à la partition du chevalier d'Herbain, *Célime,* paroles du marquis de Chennevières (1766), et l'on en rencontre encore dans la première et dans la troisième entrée des *Fêtes lyriques : Lindor et Isménie* de L.-J. Francœur ; *Érosine,* de P.-M. Berton, également en 1766. Enfin, la partition des *Festes d'Euterpe,* de Dauvergne (1758), porte l'indication de « timbales en tambour ». Mystère et tambour.

Certain opéra-ballet, *les Voyages de l'Amour,* paroles de La Bruère, musique de Boismortier (1736), offre au moins une chose digne de remarque : c'est que le principal personnage, *l'Amour,* qui *voyage,* il est vrai, sert de lien aux différents épisodes, et que par ce moyen, aussi simple qu'ingénieux, les entrées ne sont plus à l'état de « fragments ». On peut voir là, si l'on veut, le premier essor de la pièce à spectacle que est devenue de nos jours la féerie, et Zéphyre, qui descend du ciel avec l'Amour, qui le suit partout, au village, à la ville, à la cour, et qui le ramène enfin dans l'Olympe, peut tenir à la rigueur l'emploi de « compère ». Cinq ans plus tard, voici une tragédie lyrique en cinq actes qui réussit moins encore, *Nitétis,* paroles de Laserre, musique de Mion, mais dont le *Mercure* donne une appréciation musicale bien piquante en sa brièveté : « La fête a été trouvée très brillante », dit-il, puis : « Lorsque les eaux du Nil s'enflent, on entend un bruit sourd et terrible, qui a *fait beaucoup*

d'honneur à l'auteur de la musique. » C'est tout, et l'ouvrage ne fut jamais repris.

Une autre partition curieuse à étudier serait cet ouvrage de carnaval, *Platée,* ballet bouffon d'Autreau et Ballot de Sauvot, mis en musique par Rameau et représenté le 4 février 1749. C'était la première incursion de l'École française dans le genre de musique bouffonne où excellaient les compositeurs italiens. Rameau a prodigué dans cette partition les annotations, les remarques les plus minutieuses : « Ariette badine en coupant un peu les premières noires », « en pédalisant », « en gracieusant », « avec feu », « en faisant l'agréable », etc. Les airs à danser sont nombreux ; il y a un branle, un menuet « dans le goût de vielle », une contredanse en rondeau, des rigodons, etc., plus deux chœurs dans la coulisse, fort étranges : dans le premier, les flûtes imitent le coucou, tandis que le hautbois et le second violon rendent le coassement des grenouilles en syncopes ; dans le second, les paroles syncopées : *Quoi! quoi!* doivent aussi représenter le cri de ce « paisible habitant des marais ».

Mardi 19 avril 1774 : *Iphigénie en Aulide,* apparition du nom de Gluck à l'Académie de musique. Nous entrons ici dans la quatrième période qui va jusqu'à Spontini et *la Vestale* (1807), et il faut remarquer tout d'abord que l'orchestre moderne est dès lors à peu près constitué. Le trombone est introduit par Gluck dans l'orchestre de l'Opéra, et l'on trouve une partie de cymbales seules dans *la Caravane du Caire,* de Grétry (1784). Dans *Nephté,* de Le Moyne (1789), les

instruments à percussion sont presque au complet : timbales, gros tambour (*sic*), tambour et cymbales. On rencontre bien dans *Psyché,* ballet de Miller et Gardel (1790), une partie de grosse caisse et une partie de cymbales, mais il est à croire que ces instruments ont été ajoutés après coup, dans la longue série des représentations de ce ballet mythologique, et la grosse caisse ne fait réellement son apparition avec son appellation moderne que dans la *Sémiramis* de Catel (1802). Les cors sont employés dans presque toutes les partitions, mais c'est seulement dans l'*Astyanax* de Kreutzer (1801) qu'on trouve quatre parties réelles suivant l'usage moderne. En revanche, un instrument, qui nous semble antédiluvien, était employé souvent par les compositeurs de l'époque de Gluck : c'était le serpent, qui remplissait le rôle du contre-basson, dans *Bacchus et Ariane,* de Rochefort, par exemple, et dans l'*Œdipe à Thèbes,* de Méreaux, deux opéras qui datent de 1791.

On doit se rappeler ce que Geoffroy, l'Aristarque des *Débats* au commencement du siècle, pensait de *Don Juan;* peut-être sera-t-on curieux de lire ce qu'il écrivait sur *Armide* à la reprise de ce chef-d'œuvre, en décembre 1825 : « Puisque nous sommes sur *le chapitre de l'ennui,* deux mots sur *Armide* trouveront naturellement leur place dans ce feuilleton. Cet opéra, promis depuis longtemps aux amateurs, a reparu avant-hier à l'Académie royale de musique et a produit son effet ordinaire, celui d'intéresser *pendant vingt minutes* et d'ennuyer *pendant deux heures et de-*

Frontispice d'*Atys*, tragédie en musique de Lully, publiée chez Christ. Ballard en 1676; dessiné par Chauveau et gravé par Lalouette.

mie. Les jours se suivent et se ressemblent : mercredi, *Armide,* et jeudi, *Semiramide!* Il eût été bien facile de faire disparaître ces refrains de *plain-chant;* mais la routine est jalouse de ses droits; elle veut être enterrée avec sa perruque, etc., etc. » Une seule chose étonne dans cet article, c'est que Rossini ne trouve pas grâce aux yeux de Geoffroy, qui marque une égale antipathie pour deux œuvres aussi dissemblables que *Armide* et *Sémiramis.*

Le Seigneur bienfaisant, de Rochon de Chabannes et Floquet (1780), a une importance historique, car c'est réellement la première tentative bien accusée de révolte contre les sujets héroïques, qui formaient le fonds classique du répertoire, et l'avertissement de l'auteur, imprimé en tête du livret, ne laisse aucun doute à cet égard. Rochon de Chabannes voulait faire par cet ouvrage une manifestation *française,* — dix ans plus tard on l'aurait appelée *patriotique,* pour employer le jargon des sans-culottes, — et les musiciens *étrangers* étaient son objectif. Quand il parle de Floquet, il écrit cette phrase amère : « J'espère qu'on voudra bien lui pardonner d'avoir fait de la musique, *quoiqu'il soit Français...* » Après avoir reconnu le mérite du chevalier Gluck et de M. Piccini, il vante MM. Gossec, Philidor, Grétri (*sic*), Monsigni (*sic*), Desaides, puis il ajoute : « Que nos musiciens soient encouragés sur le théâtre de l'Académie royale de musique comme ils l'ont été aux Italiens, et nous verrons *jusqu'où ils iront :* les Français *sont capables de tout;* ils ont même perfectionné ce qu'ils n'ont pas in-

venté. » La verve nationale de Rochon de Chabannes l'emportait un peu loin; mais il y a du vrai dans son avertissement, que les amateurs de musique devraient lire en entier. L'auteur se trompe cependant en faisant remonter au *Carnaval de Venise* et aux *Fêtes de Thalie* le genre de son opéra; il a raison seulement à propos du *Devin du village*. *Le Seigneur bienfaisant* est tout simplement écrit dans le genre de l'opéra-comique, mais grandi et développé pour le cadre de l'Opéra. Du reste, le succès fut incontestable : il y eut bien quelques tiraillements, quelques critiques, aux deux premières représentations, de la part des partisans de la majesté antique et du grandiose héroïque; mais on fit quelques coupures, et la foule se laissa facilement entraîner.

Un autre ouvrage qui n'a pas moins d'importance, dans un genre différent, est le grand ballet des *Horaces*, réglé par Noverre et mis en musique par Starzer (1777). L'idée première de ce « ballet héroïque » était singulière, et il fallait être Noverre pour oser traiter en pantomime le sujet illustré par Corneille. Du reste, le célèbre chorégraphe avait eu le bon goût de ne point suivre le plan de la tragédie; en revanche, il avait essayé de traduire le fameux : « Qu'il mourût! » ce devait être d'un ridicule achevé. Au premier acte, Camille fait ses adieux à Curiace, son amant, et lui remet une écharpe brodée de sa main. Le second acte représente en action le combat des six champions d'Albe et de Rome. Troisième acte : triomphe d'Horace, *imprécations*... par gestes de Ca-

Frontispice de l'acte IV de l'opéra d'*Atys*, de Lully (1676); d'après l'édition de Christ. Ballard (1720).

mille, qui voit son frère paré des dépouilles de son amant. Horace, exaspéré, la frappe de son épée et, malgré sa victoire, est arrêté et mis en prison. Au quatrième acte, Horace est enfermé dans les souterrains du Capitole. Fulvie, son amante, et le vieil Horace sont auprès de lui, attendant l'arrêt du Sénat; mais cet arrêt, que porte bientôt Tullus, est un arrêt de pardon : le héros a fait oublier le fratricide. Cinquième acte : danses, hymen d'Horace et de Fulvie. A la première représentation de cet étrange ballet, la reine était venue, accompagnée de ses belles-sœurs, Madame et la comtesse d'Artois, donner à son protégé Noverre une marque de sa bienveillance. Le public, un peu désorienté par cette page mimée de l'histoire romaine, applaudit beaucoup les interprètes : Vestris père, Gardel l'aîné, Mlles Heinel et Guimard, mais il goûta médiocrement l'innovation de Noverre, qui n'eut que sept représentations.

Certain ballet du temps qui eut un très grand succès, *Mirza,* de Maximilien Gardel, peut fournir quelques données intéressantes sur le service des comparses à l'Opéra en 1779. « Les évolutions militaires, dit le *Mercure,* ont été rendues comme on pouvait l'attendre de l'expérience qu'*acquièrent tous les jours nos troupes en cette partie.* Elles ont été dirigées par M. Faydieu, sergent au régiment des gardes, homme très intelligent et qui a déjà fait preuve de talent dans quelques-uns de nos opéras. » Il y avait donc un corps d'armée attaché à l'Opéra... mais combien avait-il fait de campagnes? Le succès persistant de *Mirza* fit

faire à Gardel une lourde faute. Sous le titre de *la Feste de Mirza,* il voulut donner une suite à son premier ouvrage. Il composa un sujet plein d'invraisemblances et d'oppositions malheureuses, et, malgré le secours de Gossec, qui écrivit une symphonie-ouverture pour le quatrième acte, malgré la collaboration de Grétry, qui lui donna un acte d'opéra-comique pour terminer le spectacle, *la Feste de Mirza* subit une chute complète et n'eut qu'une représentation. L'acte final, composé par Grétry sur des paroles de Guillard, fut détaché alors de ce malencontreux ballet et reparut comme opéra isolé sous le titre d'*Émilie* en 1781 ; mais cette *Émilie* subit le sort du reste de l'ouvrage de Gardel et fut même plus malheureuse encore auprès du public. L'étrange idée qu'avait eue Gardel de placer sur la scène un petit théâtre sur lequel on jouait cette *comédie* fut l'objet des brocards les plus railleurs : « *La Feste de Mirza,* dit l'*Almanach musical,* aurait été bien plus complète s'il avait fait élever au-dessus de ce second théâtre un troisième théâtre, qui aurait pu être surmonté d'autres théâtres sur lesquels on aurait représenté de petits spectacles qui auraient amené d'étage en étage tous les acteurs. Cette pyramide théâtrale aurait pu être terminée par un petit théâtre de marionnettes. »

On a bien souvent parlé des recettes fabuleuses réalisées par l'Opéra en papier-monnaie à l'époque de la Révolution, mais il est toujours curieux de donner des chiffres précis ; or les suivants sont bons à noter, car ils se rapportent au dernier jour de la dépréciation

Mlle Sallé, la célèbre danseuse ; d'après Lancret.

des assignats. Le 18 prairial an IV (6 juin 1796), le spectacle était ainsi composé : *Iphigénie en Tauride*, l'*Hymne à la Victoire* et le ballet de *Psyché*. Les *cent livres* en assignats ne valant plus que *dix centimes*, la recette s'éleva *nominalement* au chiffre énorme de UN MILLION SOIXANTE ET ONZE MILLE TROIS CENT CINQUANTE LIVRES, ce qui donna la recette réelle, et fort modeste, de *mille soixante et onze livres sept sous*.

Nous voici en pleine période révolutionnaire. Deux ou trois exemples suffiront pour donner une idée des rhapsodies politiques dont l'Opéra était encombré sous la Révolution.

C'est d'abord *Denys le tyran, maître d'école à Corinthe*, opéra en un acte de Sylvain Maréchal et Grétry, représenté en août 1794. Denys a ouvert une école à Corinthe et continue à *faire le despote* auprès de ses élèves, pour se consoler de ne pouvoir plus le faire avec les hommes. Son voisin, Chrysostome le savetier, vient interrompre la leçon, se met à faire boire Denys et finit par le griser. Les écoliers s'en donnent alors à cœur-joie et terminent leurs jeux en sautant sur leur maître au cheval fondu. Denys « laisse tomber son diadème », sans qu'on comprenne bien où il pouvait le cacher. Chrysostome, « désolé d'avoir bu avec un roi, court le dénoncer au magistrat. Denys est fouetté de verges, exilé de Corinthe ; l'école qu'il *a profanée* est détruite, et la *statue de la Liberté* est élevée sur ses ruines. »

Voici enfin *la Rosière républicaine, ou la Fête de la Raison*, des mêmes Sylvain Maréchal et Grétry, re-

présentée en décembre de la même année. La préface de la pièce est tirée d'un poème philosophique de Sylvain Maréchal sur *Dieu et la Patrie*, et quant à la pièce elle-même, qu'on en juge. La scène se passe au village ; place, porche d'église, arbre de la liberté, maison curiale. Le maire fait tout préparer pour la *Fête de la Raison*, et prononce, avec son officier municipal, des discours contre le fanatisme. C'est un dimanche : les femmes du village frappent à la porte du curé et simulent des prières grotesques ; le porche de l'église disparaît pour faire place à l'Autel de la Raison ; le curé survient, se mêle au peuple, déchire son bréviaire, ôte sa soutane pour paraître habillé en sans-culotte et danse la Carmagnole avec ses anciens paroissiens. Quant à la rosière républicaine, c'est Alison, la préférée du fils du maire, qui est choisie pour représenter la déesse Raison ! ! !

Pour être juste, il faut placer en regard de ces insanités démagogiques un trait d'absolutisme du régime consulaire. Le petit ballet de *Lucas et Laurette*, dansé le 13 juin 1803 dans une représentation au bénéfice de Mme Vestris, avec *Esther*, de Racine, jouée par Mlle Duchesnois, n'était qu'une œuvre assez médiocre du chorégraphe Milon et du musicien C. Lefebvre. Il eut cependant les honneurs de l'interdiction pour des raisons qu'on ne devinerait jamais sans une lettre très sèche adressée par le préfet du Palais, M. de Luçay, au directeur Morel :

15 prairial an XI.

Le ballet de *Lucas et Laurette* a paru, citoyen directeur, ri-

dicule sur le théâtre des Arts. On a vu avec défaveur cet ouvrage, dont les détails descendent jusqu'à *la simplicité* la plus commune, je dirais presque à la trivialité, contraster avec les magnificences du premier théâtre de la capitale. Ces considérations me portent à interdire à l'avenir les représentations du ballet.

J'ai l'honneur de vous saluer.

On était encore sous le Consulat. Que sera-ce donc sous l'Empire, alors que le ministre de la police générale choisira lui-même ses sujets, comme *le Triomphe de Trajan,* qu'il ordonnera à Esmenard et à Persuis de traiter en opéra pour célébrer l'heureux retour de l'empereur en 1807? Cet ouvrage est précisément le dernier de la période placée sous l'invocation de Gluck, et cet opéra patriotique, sans valeur musicale aucune, eut assez de succès pour être joué 119 fois, dont 26 fois après l'abdication de Fontainebleau, tant le prestige du conquérant était encore vivace, même sous la Restauration, et pour rapporter de magnifiques droits aux auteurs. Suivant les décrets alors en vigueur, Esmenard et Persuis reçurent *trente-trois mille deux cents francs :* c'était un assez joli denier pour une œuvre de plats courtisans.

II.

DEPUIS L'EMPIRE.

La Vestale, jouée le 15 décembre 1807, ouvre la période consacrée à Spontini, et aussitôt après ce chef-

d'œuvre, qui obtint deux cent treize représentations — y compris les huit de 1854, données dans d'assez mauvaises conditions, mais avec des interprètes de talent, — arrive un ouvrage de médiocre valeur et qui fut cependant un des opéras les plus productifs de cette période, grâce au concours tout puissant du vieux Laïs : il s'agit d'*Aristippe,* dont la musique avait été composée par Kreutzer sur un livret de Giraud et Leclerc. Cet opéra remontait à 1802 ou 1803, et Kreutzer avait pu croire un instant que, contrairement aux usages éternels de l'Opéra, sa partition serait presque aussitôt jouée que terminée. Il l'espérait bien lorsqu'il adressait, en juillet 1803, une supplique en règle à M. de Rémusat, premier chambellan, chargé de la surveillance et direction principale de l'Académie de musique, pour lui rappeler ce qu'il avait eu l'honneur de lui dire à l'hôtel des Invalides, à savoir qu'un petit acte d'un genre aimable comme *Aristippe* et ne nécessitant aucune dépense, trouverait sa place naturelle après un grand ouvrage qui avait coûté dix ans de travail et de dépenses. Il visait par ces mots *les Bardes*, de Lesueur, dont la représentation, qui semblait alors assez proche, devait être différée encore pendant près d'un an. Kreutzer rappelait avec insistance que son opéra, reçu à l'unanimité et composé en hâte par lui sur la demande expresse de la direction, avait été copié à ses propres frais pour être représenté plus vite ; il ajoutait, enfin, comme dernier argument : « L'impératrice, qui m'honore de sa protection, a eu la bonté de me permettre

de vous en parler après la représentation des *Bardes;* je serais d'autant plus heureux de vous devoir cette justice que je n'aurai plus besoin d'aller importuner Sa Majesté pour une affaire si peu importante (1). »

Mais Kreutzer se leurrait là d'un vain espoir, et son opéra devait subir bien des remaniements et des fluctuations avant d'arriver à la scène. Le livret était alors en deux actes et on y supposait que la tendre Aglaure, donnée par Denys à Aristippe, était cédée généreusement par le philosophe à son neveu Nicias, vivement épris d'elle. Le jury administratif, établi au ministère de la police générale pour examiner les ouvrages de théâtre, autorisa celui-ci par décision en date du 26 pluviôse an XIII (15 février 1804) ; mais il exigea la suppression de cette partie de l'intrigue et voulut que le poème fût réduit en un acte. Douloureux sacrifice que les auteurs accomplirent sans murmurer, modifications incompréhensibles qu'ils exécutèrent sans chercher à comprendre, scrupules inexplicables qu'ils satisfirent sans vouloir se les expliquer. Mais voilà-t-il pas qu'on ordonne ensuite aux auteurs de reprendre leur opéra, ainsi resserré en un acte, et de le couper en deux sans y rien ajouter. Pour le coup, Kreutzer qui pense que cette coupure rendra l'ouvrage traînant, entreprend des démarches pour se soustraire à cette nouvelle exigence, et Giraud, de

(1) Lettre de Kreutzer du 29 messidor an XII (19 juillet 1803), lettre qui se trouve aux archives de l'Opéra dans le dossier d'*Aristippe* avec les autres papiers manuscrits qu'on résume ici.

son côté, maintient son poème en un acte en y ajoutant une note assez aigre où il somme l'administration de prendre un parti définitif. Quant à lui, dit-il, il déclare que, dégoûté de travaux inutiles, il ne se sentira le courage de corriger son ouvrage que lorsqu'il saura sûrement ce qu'on en veut faire et dans combien de temps.

Aristippe, autorisé une dernière fois par le ministre de la police, le 18 février 1808, fut représenté enfin le 24 mai de la même année — en deux actes : Kreutzer en avait été pour ses humbles démarches et Giraud pour sa fière obstination. La pièce, qui réussit brillamment malgré son peu de valeur, offrait une réédition exacte des ouvrages sur Anacréon dont le répertoire était déjà si richement pourvu. Cet Aristippe, « philosophe vertueux, » n'est que le Sosie du vieux chantre de l'Amour qui a passé son existence à célébrer les Jeux, les Ris, Paphos et le divin Bacchus; *Aristippe,* en un mot, n'est que la paraphrase des deux *Anacréon* de Bernard et de Cahuzac, de l'*Anacréon ou l'Amour fugitif,* de Mendouze, de l'*Anacréon chez Polycrate* de Guy, etc. Mais force était d'obéir aux manies du vieux Laïs dont l'influence était toute puissante à l'Opéra; or, le seul rôle qu'il consentît à remplir était le personnage d'Anacréon : le thyrse de Thrace était le seul bâton de vieillesse qu'il voulût accepter, et il fallait toujours couronner de roses ce visage ridé. Pas de succès probable sans Laïs, pas même de représentation possible, tandis qu'avec lui l'ouvrage le plus médiocre pouvait dépasser bravement

Frontispice d'*Armide*, de Lully ; gravé par J. Dolivar, d'après le dessin de Bérain (Christ. Ballard, 1686).

la centaine, — et *Aristippe* la dépassa de beaucoup.

Immédiatement après la Révolution, il s'était produit une réaction très accusée jusque sur la scène, et c'était surtout dans la Bible que les librettistes d'opéra allaient puiser des sujets de tragédies appropriés au goût du jour. Sans même parler de *Saül*, joué en 1803, Guillard et Lesueur composaient leur opéra *la Mort d'Adam*, presque en même temps que Hoffmann et Kreutzer écrivaient leur *Mort d'Abel*; — tellement ces sujets bibliques étaient alors dans l'esprit des auteurs. Les premiers eurent l'avantage de faire représenter leur opéra un an et deux jours avant que ne parût celui de leurs confrères, mais ils eurent cependant à se défendre du crime de plagiat contre Kreutzer et Hoffmann qui avaient terminé leur ouvrage plusieurs années auparavant. Le public, sans entrer dans toutes ces considérations, jugea ces deux ouvrages aussi ennuyeux l'un que l'autre, et leur fit un accueil également défavorable; le mérite même de la partition de Kreutzer ne put faire atteindre à *la Mort d'Abel* plus de dix représentations. Peut-être ces opéras jumeaux auraient-ils fourni une carrière plus brillante s'ils avaient eu la bonne fortune d'être interdits par l'archevêque de Paris comme l'avait été, en 1732, le premier opéra biblique, *Jephté*, de Montéclair et l'abbé Pellegrin, qui avait obtenu par la suite un succès si prolongé.

Peu s'en fallut d'ailleurs que *la Mort d'Abel* ne fût arrêtée par l'empereur, pour punir le surintendant des spectacles et les auteurs d'avoir osé mettre

une pièce en répétitions sans qu'il l'eût permis. On ne croirait pas à un tel excès d'absolutisme en matière théâtrale, si le billet suivant, de la forme la plus dure, n'avait été pieusement recueilli dans la correspondance officielle de Napoléon Ier.

Au comte de Rémusat, premier chambellan, surintendant des spectacles à Paris.

Paris, 8 février 1810.

Vous ne me rendez aucun compte de l'administration des théâtres et vous faites mettre des nouvelles pièces à l'étude sans m'en instruire. J'apprends que *la Mort d'Abel* et un ballet sont mis à l'étude. Vous ne devez mettre aucune pièce nouvelle à l'étude sans mon consentement. Faites-moi un rapport là-dessus.

Le ballet ici mentionné est *Persée et Andromède,* de Gardel et Méhul, qui fut joué quatre mois après *la Mort d'Abel* et qui n'eut d'ailleurs aucun succès. Mais l'empereur s'inquiétait fort peu du mérite de l'œuvre; ce qui l'offusquait et le mettait en colère, c'était que l'Opéra ou tout autre théâtre crût pouvoir commencer les répétitions d'une pièce nouvelle sans y être autorisé par lui-même : étrange manie de réglementation qui fut le signe distinctif de ce régime tyrannique et qui s'étendait jusque sur les choses les plus étrangères aux préférences du souverain. On s'amusait par ordre sous l'Empire, alors que tant de

Frontispice du 1er acte de l'opéra d'*Armide*, de Lully. — D'après l'édition de Christ. Ballard (1713).

familles étaient en deuil, que les guerres prolongées décimaient la population virile et répandaient par tout le pays la misère, alors que l'enchérissement des subsistances provoquait des mouvements populaires aussitôt réprimés. Tel Paris à certains jours de disette en 1813; tel Paris en 1775, alors qu'on faisait courir cette jolie épigramme sur le ministre Maurepas, qui s'entendait mieux à faire du bel esprit que de la politique :

Monsieur le comte, on vous demande.
Si vous n'y mettez le holà,
Le peuple se révoltera.
— Dites au peuple qu'il attende,
Il faut que j'aille à l'Opéra.

Avant même d'encourir le courroux impérial, *la Mort d'Abel* avait subi de longs retards que n'avait pu abréger Kreutzer, malgré son renom de violoniste et sa réputation de compositeur bien assise sur le succès de *Paul et Virginie*, de *Lodoïska*, malgré les encouragements que l'empereur lui avait fait donner; — et c'est ainsi que son ouvrage, terminé avant *la Mort d'Adam*, fut représenté après et sembla inspiré par l'opéra de Lesueur, qu'il avait peut-être inspiré. On voit par là que les tribulations des musiciens furent toujours les mêmes dans tous les temps et que ni le renom, ni le succès, encore moins le mérite, ne purent jamais leur épargner ces démarches incessantes, ces longues instances et ces plus longs délais. *Abel* avait dû être joué aussitôt après *la Vestale*, — les dé-

corations commandées par M. de Luçay, alors préfet du Palais, avaient été ébauchées et l'on avait même commencé de répéter ; — puis on décida de le donner après *la Mort d'Adam*, de telle façon que les habits et la plus grande partie des décorations de la première pièce pussent servir à la seconde. Ce programme est contenu dans une lettre de Paer (de Rambouillet, 11 septembre 1807) annonçant à Kreutzer le consentement de l'empereur dans ce sens, de l'empereur qui avait entendu la musique à Fontainebleau et qui avait daigné faire complimenter Kreutzer par un chambellan.

Aussi Kreutzer, fort de toutes ces promesses et de l'approbation souveraine, revient-il souvent à la charge auprès du directeur Picart. Il lui écrit notamment une longue lettre pour le prier de faire valoir ces diverses considérations auprès du comte de Rémusat, en lui rappelant que lui, Kreutzer, s'est privé pendant dix-huit mois de travailler pour les autres théâtres, afin d'employer tout son talent à faire un opéra qui dût ajouter à sa réputation et justifier les bontés de l'empereur qui l'avait encouragé, qui lui avait même ordonné de travailler pour l'Académie de musique. Que demandait-il en somme? qu'on fixât une époque pour la représentation d'*Abel* et qu'on ne le reculât pas toujours de semaine en semaine, de mois en mois. Il fut satisfait en partie, et quand *Fernand Cortez* eut succédé à *la Mort d'Adam*, quand *la Fête de Mars* eut suivi *Fernand Cortez*, lorsque *Hippomène et Atalante* eut remplacé *la Fête de Mars*, et *Vertumne et*

Pas de deux par Dauberval et Mlle Allard, dans l'opéra de *Sylvie* (1766) ; d'après Carmontelle.

Pomone détrôné *Hippomène et Atalante*, on daigna s'occuper de *la Mort d'Abel*, qui fut jouée enfin le vendredi 23 mars 1810, plus d'un an après *la Mort d'Adam*, plus de deux après *la Vestale*. Et ces retards avaient tellement excité l'impatience de l'auteur et des siens de voir cet opéra à la scène, qu'une exécution aussi tardive et presque malheureuse causa à toute la famille des transports de joie dont on trouve l'expression brûlante dans certaine lettre adressée à Picart le lendemain de la première représentation.

Mon cher directeur,

Je vous ai fait partager mes craintes, mes inquiétudes, permettez-moi de vous offrir l'expression de ma joie. Voilà donc notre Abel dans le ciel, c'est-à-dire aux nues. Tâchons de le maintenir dans cet état de béatitude. Conservez-lui vos bons soins, soyez son ange tutélaire, pour le protéger contre ses ennemis, car je crois qu'il en aura bien d'autres que son frère Caïn. Comptez sur ma reconnaissance.

ADÈLE KREUTZER.

Ce samedi matin (1).

Les Bayadères sont de Catel et *les Amazones* de Méhul, mais les unes et les autres sont du poète Jouy. Là s'arrête la ressemblance entre ces deux

(1) Cette lettre et toutes les autres pièces citées ou résumées plus haut se trouvent aux archives de l'Opéra, dans le dossier de *la Mort d'Abel*.

opéras, car celui de Méhul, répété d'abord sous le titre d'*Amphion* et joué en décembre 1811, n'eut aucun succès, — on a même raconté, mais à tort, que la partition n'existait plus, Méhul l'ayant redemandée à l'Opéra pour la détruire ; — tandis que l'ouvrage de Catel, donné pour la première fois en août 1810, obtint un immense succès (140 représentations) et se rejoua chaque année, sauf en 1826, jusqu'au 30 avril 1828. Durant une aussi longue période de temps, cet ouvrage subit bien quelques modifications, mais de peu d'importance : d'abord réduit en deux actes, il fut rétabli en trois, le 16 août 1821, jour de l'ouverture de la nouvelle salle de la rue Le Peletier, pour être remis en deux actes à la représentation suivante. M. du Locle a gracieusement offert aux archives de l'Opéra un grand tableau fort curieux qui donne l'aspect de la scène et d'une partie de la salle le soir de cette mémorable soirée. Malgré certaine lettre du dessinateur Ménageot recommandant aux artistes de ne pas faire de changements au mannequin qu'il envoie au costumier, « mannequin habillé par des dames qui ont séjourné dans l'Inde, et qu'*on dit être* le costume des bayadères *dans la plus parfaite exactitude,* » on peut se faire, par cette peinture, une idée exacte de ce qu'on appelait la vérité du costume en ces temps reculés. Et pourtant le devis de la dépense des habits et des décorations s'élevait, en mars 1810, à la somme de 94,000 fr. C'était déjà une somme assez ronde, et l'on aurait pu, pour ce prix-là, avoir des costumes et décors exacts aussi bien que de faux.

La fin de la période dite spontinienne abonde en jeux chorégraphiques parmi lesquels le grand ballet de *Nina, ou la Folle par amour,* mimique de Milon et musique de Persuis d'après Dalayrac, est resté célèbre comme un des plus beaux triomphes obtenus par notre école de danse, alors sans rivale en Europe. *Nina,* jouée pour la première fois le 23 novembre 1813, se maintint au répertoire jusqu'à la fin de décembre 1837 et n'atteignit pas moins de cent quatre-vingt-onze représentations. Les affiches du temps, en particulier celle de *Nina,* révèlent cette particularité curieuse que les solistes de l'orchestre n'étaient pas alors, comme de nos jours, sacrifiés aux artistes de la scène : le nom du harpiste Vernier figure en grosses lettres sur l'affiche. C'était d'ailleurs un usage constant à cette époque, et, sur l'affiche de la première représentation de *la Vestale,* avant même les noms des chanteurs, est imprimée la mention suivante en plus gros caractères, ou comme on dirait aujourd'hui, en vedette : « *M. Frédéric Duvernoy exécutera les solos de cor.* » De plus, les noms des chanteurs étaient placés alors sur l'affiche, non par ordre de mérite ou d'emploi, mais par rang d'ancienneté, comme la règle s'en est très justement conservée à la Comédie-Française, et pour la première représentation des *Huguenots,* par exemple, les chanteuses sont inscrites dans l'ordre suivant : Mmes Gosselin, Dorus-Gras, Falcon, Flécheux, Laurent. La première nommée remplissait le rôle modeste d'une des deux dames d'honneur.

C'est en l'année 1822 que l'ophicléide s'installa

définitivement à l'orchestre, après s'être risqué timidement sur la scène dans la fanfare d'*Olympie*, et le jour même où cet instrument lançait pour la première fois ses notes fulgurantes, le gaz éclairait pour la première fois la scène d'un théâtre : étourdissement de l'ouïe, éblouissement des yeux. Ces deux innovations convergeaient à la représentation d'*Aladin*, que Nicolo Isouard avait à peine commencé à l'époque de sa mort, arrivée en 1818, bien qu'on lui eût commandé cet opéra dès 1815. Benincori, qui s'était chargé de le terminer, avait dû composer les trois derniers actes en entier et quelques scènes du premier, entre autres le chœur invisible en *si bémol*, pour lequel l'auteur, recherchant déjà les curiosités de timbres, eut recours à deux harpes et à un harmonica, sans parler de l'emploi fréquent des quatre cors, ce qui était alors une audace et une rareté. Est-ce grâce à l'ophicléide ou au gaz, aux harpes ou à l'harmonica, mais le succès d'*Aladin* fut des plus brillants, et dans l'année même de son apparition, il fut joué cinquante-trois fois, ce qui était fort beau à une époque où l'affiche se renouvelait sans cesse. En fin de compte, cet opéra se maintint au répertoire jusqu'en septembre 1830 et atteignit presque cent cinquante représentations (1).

On avait les instruments les plus sonores et l'éclairage le plus brillant ; que manquait-il encore pour que

(1) Autre particularité instrumentale : c'est dans le ballet de Catel, *Alexandre chez Apelle* (1808), que l'instrument favori de Berlioz, le cor anglais, fit sa première apparition à l'Opéra.

le monde théâtral s'assît définitivement sur des bases immuables? Il manquait « la claque », et la première fois qu'on la voulut faire manœuvrer ouvertement, elle perdit l'ouvrage qu'elle devait sauver. Il s'agissait des *Deux Salem,* imités des *Ménechmes* et composés exprès pour les deux Nourrit, le père et le fils, dont la ressemblance était vraiment surprenante comme physique et comme voix. Le neveu de Méhul, Daussoigne, avait mis en musique le livret de Paulin de Lespinasse, Gardel en avait réglé les ballets, et le tout fut représenté le lundi 12 juillet 1824, après qu'on eût pris la sage précaution d'embrigader des claqueurs. Mais le parterre, furieux qu'on voulût lui dicter désormais ses arrêts, tomba à coups de poing sur les malheureux claqueurs, les expulsa de force et siffla la pièce. Victoire éphémère, vaine protestation d'indépendance de la part du public qui devait bientôt aliéner son libre arbitre : ne tentera-t-il donc jamais de le reconquérir?

Nous touchons à *Guillaume Tell.* Voici, sur cet ouvrage, un billet qui nous montre l'auteur du poème, indigné qu'on osât mutiler son chef-d'œuvre, et contraignant l'insouciant Rossini à signer avec lui une note diplomatique, une sorte d'*ultimatum* musical au directeur de l'Opéra :

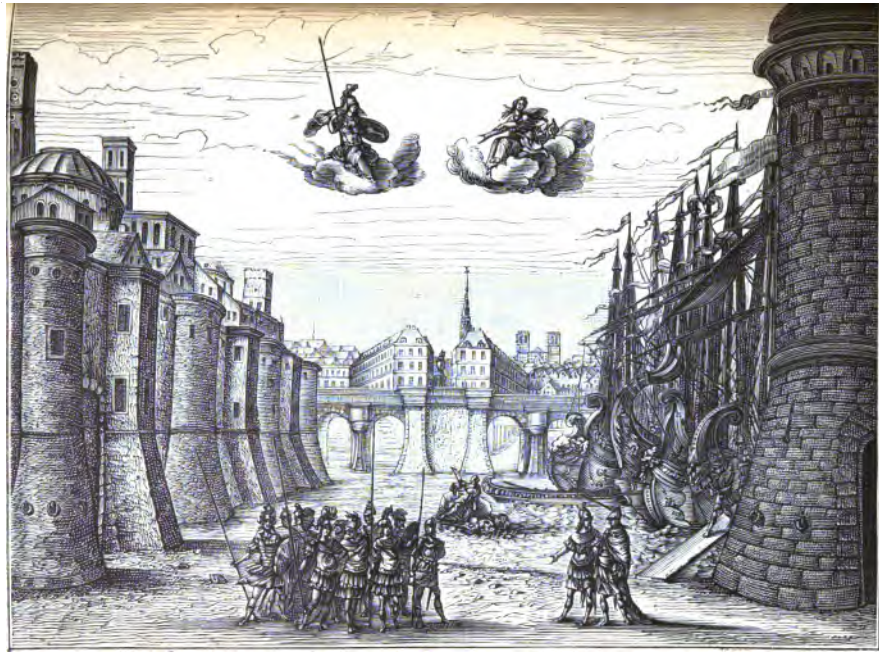
Les auteurs de *Guillaume Tell* désirent que lorsque Gesler et ses soldats gravissent le rocher, au 4e acte, ils chantent ces vers qui ont été supprimés :

Suivons, suivons sa trace,
Qu'il ne trouve sa grâce
Que dans le coup mortel.

G. ROSSINI. H. BIS.

Rossini dut bien rire en signant cette pièce, lui qui appréciait à leur juste valeur les vers de Bis et qui avait substitué de lui-même le mot *oiseau* au mot dur et sourd d'*aiglon* dans la tyrolienne devenue populaire : *Toi que l'oiseau ne suivrait pas.* Depuis le 3 août 1829 jusqu'à l'époque présente, *Guillaume Tell* a figuré sur l'affiche tous les ans, sauf pendant l'année 1849, et depuis le premier jour jusqu'en février 1884, le chef-d'œuvre, intact ou mutilé, n'a pas obtenu moins de six cent quatre-vingt-neuf représentations.

La Muette de Portici ne précède *Guillaume Tell* que d'un an (29 février 1828). Tout le monde sait que cet opéra fut répété sous le titre de *Masaniello*, mais ce que l'on ne sait pas, c'est qu'il fut monté dans des conditions que les auteurs modernes trouveraient absolument indignes d'eux ; cinquante mille francs suffirent à mettre sur pied un ouvrage qui comportait cependant une grande mise en scène. Les costumes entraient dans ce total pour plus de 20,000 francs, somme qui dépassait le devis primitif de 5,114 francs. Aussi le chef de l'habillement, Géré, qui s'était jusqu'alors toujours tenu en deçà des devis et qui, pour *Moïse* notamment, avait réalisé une économie équivalente sur les crédits accordés, écrit-il une belle lettre au directeur Lubbert pour se disculper de cette augmentation inattendue.



Les Noces de Thétis et de Pélée, scène de l'opéra de Colasse (avec la vue du Pont-Neuf), dessinée et gravée par Séb. Leclerc (1689).

Il l'explique par les embellissements du prodigue Duponchel et demande « pour sa tranquillité personnelle » que, s'il doit jamais retravailler avec cet homme dépensier, on force celui-ci à marquer sur les devis jusqu'à la nature et la couleur des étoffes qu'il désire employer, de manière à éviter de nouvelles surprises de ce genre. Honnête Géré, loyal habilleur, costumier d'un autre âge, dont les doléances font l'éloge et prouvent la stricte probité!

La période qui s'étend du *Siège de Corinthe* au *Prophète*, soit de 1826 à 1849, appartient en propre à Rossini et à Meyerbeer. Aussi certaine lettre humoristique du dernier vient-elle ici tout naturellement, lettre adressée à un homme que Meyerbeer avait dû connaître à propos de *Robert le Diable*, à Gentil, l'ancien directeur du journal *le Mercure*, devenu inspecteur du matériel de l'Opéra, sous Véron, par la protection de Cavé, le directeur des beaux-arts.

Mon cher et excellent ami,

Je reçois votre charmante lettre dans un moment où, épuisé de 48 heures d'une rage de dents, je m'apprête à me rendre à Carlsrouh pour me faire arracher cette dent malfaisante, car autant la nature a été prodigue en beaux sites envers le pays de Bade, autant elle a été avare en dentistes. Pas un ne se trouve dans ce bienheureux pays, et en montant en voiture, je me fais l'effet d'un condamné que l'on va guillotiner à huit lieues de sa prison et qui fait le trajet avec la perspective de trouver le bourreau et la guillotine qui l'attend : c'est gai!...

MEYERBEER.

Autre lettre, celle-ci plus sérieuse et toute récente, adressée par M. Reyer aux artistes de l'Opéra réunis en société qui avaient décidé de ne plus jouer son *Érostrate :*

Paris, 19 octobre 1871.

Messieurs,

Vous avez jugé convenable, d'après le chiffre de la recette produite par la seconde représentation d'*Érostrate,* de faire disparaître cet ouvrage de l'affiche. Cela est sans précédent au théâtre. Une pièce, à moins d'une chute retentissante et scandaleuse, est toujours jouée trois fois. Je ne m'étonne nullement que vous preniez plus de souci de vos intérêts que de la réputation d'un compositeur, mais je n'en suis pas moins très affligé de voir des artistes tels que vous traiter d'une façon aussi dédaigneuse une œuvre que le public n'a point accueillie avec faveur, c'est vrai, mais que la critique (cette critique honnête et libre que je respecte et à laquelle je suis fier d'appartenir) n'a pas absolument condamnée. Quelques-uns de mes confrères ont vu dans *Érostrate* une tentative honorable, cela me suffit; et si mince qu'ait été pour moi le résultat obtenu, je ne m'écarterai jamais de la voie que j'ai suivie jusqu'à présent et au bout de laquelle, à défaut du succès, on trouve la satisfaction d'être resté un artiste consciencieux et convaincu.

Je retire donc *Érostrate* du répertoire de l'Opéra et vous prie d'agréer, Messieurs, les salutations courtoises de votre très humble serviteur,

E. Reyer.

Érostrate, qu'il serait superflu de louer ici et qui est demeuré, comme l'auteur s'en vante, au nombre des *fours* mémorables, n'a eu que deux représentations à l'O-

Gluck ; d'après Augustin de Saint-Aubin (1781).

péra. Juste une de moins que le *Tannhäuser* de Wagner, et deux de moins que le *Benvenuto Cellini* de Berlioz en entier : M. Reyer n'est pas là en trop mauvaise compagnie. Et puisque le hasard des chiffres a rapproché ces trois ouvrages, ces trois compositeurs, il n'est pas sans intérêt de savoir ce que pense d'eux M. de Lajarte et jusqu'à quel point le bibliothécaire a laissé percer les antipathies farouches du musicien.

Pour *Tannhäuser* d'abord : « Tous nos contemporains se souviennent du vacarme indicible qui accueillit l'œuvre de Wagner, qu'une haute influence étrangère avait imposée à l'administration de l'Opéra. Nous sommes loin d'accepter les théories musicales du soi-disant réformateur allemand ; mais nous devons convenir que sa partition contient des beautés de premier ordre au milieu d'insanités ridicules. La justice sommaire que lui a infligée le public parisien a été, par conséquent, une faute que nous n'essaierons pas d'excuser. »

Ensuite pour *Benvenuto :* « Cette partition, due à la plume peu dramatique d'Hector Berlioz, était écrite d'une façon si peu compréhensible pour les musiciens de 1838 qu'elle exigea, dit-on, vingt-neuf répétitions générales..... Musicien fort érudit, littérateur remarquable, Berlioz fut l'un des compositeurs français les moins aptes à écrire un bon opéra : *Benvenuto* et *les Troyens* sont là pour attester notre dire. Quelques personnes s'évertuent maintenant à lui faire une réputation posthume comme symphoniste. Nous sortirions de

notre spécialité si nous disions notre opinion à cet égard. »

Pour *Érostrate* enfin, rien : c'était le plus sage et le plus court.

Après les opéras représentés, fût-ce une ou deux fois seulement, viennent ceux qui ne furent jamais joués. C'est d'abord un *Tancrède* de Bergancini, sur des paroles de Monvel (1807), reçu seulement à correction sur une recommandation très vive de la reine de Hollande au préfet du Palais et qui ne dépassa jamais cette audition devant le jury; c'est ensuite un *Oreste* qui fut répété une seule fois en 1813 et dont on ignore absolument les auteurs ; c'est enfin un *Philoctète*, encore plus inconnu que son auteur, un nommé de Ribouté, qui ne paraît pas avoir jamais été répété, et où ne figurait aucune voix de femme, ni pour les rôles, ni dans les chœurs. Voici d'autre part *Charlemagne* et *les Incas*, deux ouvrages de Lefebvre, le propre fils du copiste de l'Académie, refusés successivement en termes aussi peu flatteurs pour le musicien que pour le poète, un certain Duplessy.

Dans une période plus voisine de nous, voici un grand ballet de MM. Nuitter et Boulanger, *Zara*, qui joua de malheur. Mlle Taglioni avait été chargée de régler la chorégraphie et elle avait composé le rôle principal pour Mlle Emma Livry. Après la mort épouvantable de celle-ci, Mme Ferraris et Mlle Marie Vernon répétèrent tour à tour, puis le ballet fut abandonné et le compositeur reçut en dédommagement le poème du *Docteur Magnus*. Le librettiste ne reçut rien du tout — ce qui

Un Zéphyr et un Démon, costumes de ballet du dix-huitième siècle ; d'après Martin.

valait mieux, — et les décorations déjà faites en vue de *Zara* servirent l'une pour *la Source,* l'autre pour *Don Juan.*

Savez-vous ce que c'est qu'*Ulysse à Corcyre* et que *Pygmalion?* — Le premier est une partition de Zimmermann, que le comité voulut bien entendre trois fois par égard pour l'auteur, mais qu'il ne voulut jamais recevoir; le second est l'opéra qu'on chargea Halévy de composer à son retour de Rome, qu'on distribua en double pour plus de sûreté et qui ne fut pas plus joué que maint autre opéra de jeunes prix de Rome, dont ce fut la seule joie et la première déception. *Ulysse* et *Pygmalion* furent enterrés de compagnie en l'année 1826.

Blangini avait tous les titres possibles et toutes les protections; la vogue de ses romances lui avait acquis une réputation souveraine dans la haute société, et toutes les femmes à la mode le voulaient avoir pour maître de chant; sa faveur était grande à la cour; le succès fou de ses ariettes et celui beaucoup plus modéré de divers opéras représentés à Feydeau l'avaient fait nommer successivement directeur de la musique de la princesse Borghèse et du roi de Westphalie, surintendant honoraire de la musique du roi, compositeur de la musique particulière de Sa Majesté et professeur de chant au Conservatoire. Comment, malgré tant d'honneurs enviés, ne fit-il jamais jouer qu'un seul ouvrage à l'Opéra, *Nephtali,* et comment sa *Marie-Thérèse à Presbourg,* écrite sur des paroles de Bérard, « député de Saint-Remy », présentée en quatre actes et modestement réduite en un, ne put-elle jamais arriver à

la représentation? Par raison politique, à n'en pas douter, et parce que cet ouvrage, admis par tour de faveur après l'assassinat du duc de Berry, aura semblé, après réflexion, d'une nuance un peu trop accusée. Un ordre supérieur en prononça l'ajournement indéfini, et l'on sait ce que cela veut dire en langage théâtral.

Le Vieux de la Montagne, de Porta, fut différé sans plus de cérémonie, malgré les puissants appuis que l'artiste avait su gagner jusque sur les marches du trône. La reine de Hollande le protégeait, comme le prouve une lettre très pressante écrite à M. de Luçay par Fanny de Beauharnais, qui voulait, disait-elle, « assurer la victoire d'un homme aussi modeste que méritant sur l'envie toujours contraire au mérite supérieur ». L'impératrice-reine s'était jointe à sa fille Hortense et à la comtesse Fanny pour patronner ce génie inconnu; mais tout ce qu'il obtint en remuant ciel et terre avec ses belles protections, ce fut une avance de 25 louis.

Comment cet intrigant, qui n'avait pas rougi de mettre en musique une sans-culottide des plus violentes, *la Réunion du* 10 *août*, avait-il su s'insinuer dans la famille Bonaparte et faire oublier ses élans révolutionnaires? Tout simplement en composant *le Connétable de Clisson,* rempli d'allusions transparentes contre l'Angleterre et pour le Premier Consul. Cet opéra, cause de sa faveur à la cour, fut aussi la cause de son déboire à l'Opéra. Les deux souveraines le protégeaient en souvenir de ce *Connétable de Clisson,* et c'est en souvenir du même *Connétable* que les membres du jury

refusèrent obstinément son *Vieux de la Montagne*. L'opéra allégorique était bien mort, et pour longtemps; mais certaine chanson survivait, que les juges se rappelaient à merveille et qu'ils fredonnèrent sans doute en fermant la porte à Porta :

Porte ailleurs ta musique,
Porta,
Porte ailleurs ta musique.

Tout finit par des chansons, — surtout à l'Opéra.

LES

COMMENCEMENTS DE SPONTINI

I.

EN ITALIE.

Sur la fin du siècle dernier il y avait, dans la petite ville de Jesi (États-Romains), un enfant de six ans, très éveillé, que ses parents, cultivateurs aisés, destinaient au sacerdoce. Ce petit garçon, le second de cinq enfants dont trois devinrent prêtres, était né le 14 novembre 1774, dans un village voisin, à Majolati, et s'appelait Luigi-Gaspare-Pacifico Spontini. Il avait été confié, par ses parents, à son oncle paternel, Giuseppe Spontini, doyen de l'église Santa-Maria del Piano, à Jesi, qui s'était chargé d'élever le bambin en vue de l'état ecclésiastique. Ce n'était pas là une petite affaire, car son neveu ne paraissait pas avoir reçu du ciel une vocation très prononcée. La seule chose qui l'intéressât dans l'église, c'était le son des cloches.

Le carillon de Santa-Maria était célèbre bien loin à

la ronde. Aussitôt qu'il entrait en branle pour sonner messes, vêpres ou angelus, si l'on cherchait Gaspare afin de lui confier l'encensoir ou les burettes, on était sûr de le trouver perché dans le clocher même, et délicieusement absorbé par le plaisir d'ouïr de près ce bruyant concert. Un jour, il pensa payer cher ce passe-temps favori. Une effroyable tempête éclata comme le carillon de Santa-Maria sonnait à toute volée. Installé à sa place ordinaire, l'enfant écoutait, quand la foudre tomba sur le clocher et renversa le jeune dilettante, qui fut jeté dans l'étage inférieur. Heureusement pour lui que les ouvertures de chaque étage n'étaient pas en ligne perpendiculaire, sans quoi il eût été précipité jusqu'en bas : il en fut quitte pour la peur et une belle collection de bosses et de contusions.

A quelque temps de là, l'oncle de Gaspare, désirant faire construire un orgue, manda à Jesi un organiste de Recanati, nommé Crudeli. Tout en travaillant à son instrument, cet artiste, logé chez le doyen, s'exerçait de temps à autre sur un clavecin qu'il avait apporté avec lui. Ce fut une révélation pour l'enfant, qui se tenait aux côtés du musicien lorsqu'il jouait, l'écoutait avec une attention soutenue et s'essayait à l'imiter dès qu'il tournait le dos. Crudeli devina bientôt qu'il y avait en Gaspare le germe d'un talent qui ne tarderait pas à se développer ; il lui donna quelques leçons, lui apprit un peu à jouer de l'orgue, si bien qu'à l'époque de son départ, M. le doyen consentit à voir son neveu continuer l'étude de la musique sacrée, espérant encore que cette science aiderait à l'avancement du futur abbé.

Mais une circonstance fortuite vint bientôt l'alarmer de nouveau sur la vocation ecclésiastique de son pupille.

En étudiant la musique d'église comme délassement, Gaspare était tenu de fréquenter assidûment le séminaire de Jesi pour y poursuivre ses études littéraires. Or, en se rendant chaque jour à sa classe, l'enfant avait remarqué sur son chemin une fenêtre, et à cette fenêtre une jeune et jolie fille, à la beauté de laquelle il ne manquait jamais de rendre hommage en ôtant poliment son chapeau. Le bruit de cette galanterie précoce, qui amusait le voisinage, étant venu aux oreilles du sévère doyen, il jugea le cas assez grave pour nécessiter l'emploi des grandes mesures : le galant Gaspare fut menacé du fouet. La fierté du jeune garçon se révolta d'un pareil traitement, et il s'enfuit à Monte-San-Vito, autre village de la marche d'Ancône, où demeurait un frère de sa mère, qui consentit à le recueillir.

Cet oncle se montra plein de bonté pour lui, et le confia au maître de chapelle de l'endroit, nommé Quintiliani, afin qu'il le guidât dans ses études musicales. Une année se passa, au bout de laquelle Gaspare revint à Jesi, chez son oncle Giuseppe, qui, renonçant dès lors à lui faire endosser la soutane et voulant qu'il suivît librement sa vocation sans négliger ses études classiques, le remit entre les mains du chanteur Ciuffolotti et de l'organiste Menghini. Plus tard, il le fit entrer dans l'école de Bartoli, maître de chapelle à Jesi, puis dans celle de Bonanni, de la chapelle

de Masaccio, avec lequel l'enfant étudia la théorie musicale d'après les traités de Martini, de Fux, de Paolini et de Gasparini.

Quand il fut parvenu à l'adolescence, Gaspare obtint non sans peine de son père, qui regrettait vivement de le voir renoncer au sacerdoce, la permission de se présenter au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, à Naples. Il y fut admis en 1791, et put dès lors compléter son éducation musicale sous la direction de deux maîtres célèbres, Sala et Tritta. Il y fit de rapides progrès et obtint bientôt le titre de *maestrino*, ou *répétiteur*. Tout en continuant d'étudier, Gaspare composait des cantates, des oratorios, qu'il allait faire exécuter dans les couvents de Naples et des environs, voire des morceaux d'opéra, que Paisiello, Fioravanti et Cimarosa jugèrent dignes d'être intercalés dans quelques-unes de leurs partitions : c'est l'usage en Italie pour les jeunes compositeurs de débuter ainsi sous le patronage de leurs aînés en gloire et en succès. Dans le cas présent, ces morceaux plurent assez au public pour qu'un des directeurs du Théâtre Argentina proposât au jeune musicien de déserter l'école et de venir avec lui à Rome, en faisant briller à ses yeux l'espoir d'avoir un opéra entier à mettre en musique.

Gaspare, qui avait alors vingt-deux ans — c'était en 1796, — ne se fit pas prier pour consentir à cette escapade. L'impresario, du nom de Sismondi, lui procura un faux passe-port, à l'aide duquel il put s'échapper de Naples. Presque tous les compositeurs réputés d'Italie s'étaient donné rendez-vous à Rome, au carnaval

de cette année, pour s'y disputer les honneurs de la scène. En voyant apparaître sur le théâtre de leurs succès l'échappé du Conservatoire de Naples, ce fut parmi eux un cri général pour faire rentrer à l'école ce concurrent improvisé; et l'écolier en rupture de *bancs* ne dut la faveur de rester à Rome pour y composer son opéra qu'à la protection du gouverneur de la ville, dont il avait su conquérir les bonnes grâces. Il écrivit donc et mit à la scène en moins de six semaines son opéra-buffa, *I Puntigli delle donne :* ce premier ouvrage de Spontini fut joué le 26 décembre 1796, et obtint un succès d'enthousiasme, auquel ne contribuèrent pas peu la jeunesse et la bonne mine de l'auteur. Il fut porté en triomphe au sortir du théâtre, comme c'est l'usage en Italie, au bruit des acclamations, à la lueur des torches, sous une pluie de fleurs. A quelque temps de là, Gaspare rentrait en vainqueur dans cette ville de Naples, d'où il était sorti naguère en fugitif.

Piccinni usa à son égard de la plus grande bienveillance; non seulement il le fit rentrer au Conservatoire, mais il l'admit au nombre de ses élèves et se plut, ainsi que Cimarosa, à le diriger dans ses premiers essais avec une bonté toute paternelle. Gaspare écrivit, sous la direction de l'auteur de *Didon,* son second opéra, *l'Eroismo ridicolo,* qui fut représenté à Rome en 1797. L'année suivante, il fit jouer, dans la même ville, *il Finto pittore,* puis *la Fuga in maschera* à Naples, *l'Isola disabitata* à Florence, ainsi que son premier opéra-seria, *Teseo riconosciuto,* qui lui valut

une ample moisson de lauriers et de sonnets. Dans une de ces pièces de vers se trouvait une bien flatteuse prophétie que l'avenir a pleinement vérifiée, au contraire de tant de prédictions élogieuses auxquelles le temps prête un sens cruellement ironique :

Che se cotanto, in sul april degl' anni
Oprar col suo pote musico ingegno
Che sia quando abbia piu robusti i vanni? (1)

Une fois lancé dans cette voie, Spontini n'avait plus qu'à se laisser aller et à composer tous les opéras sérieux ou bouffons que lui commandaient les impresarios. Il écrivit deux nouveaux ouvrages dans le courant de 1799 : *Che più guarda m'en vede,* à Florence, et *la Finta Filosofa,* à Naples. Peu de temps après, la cour de Naples, réfugiée en Sicile à la suite de l'invasion des troupes françaises, appela Spontini à Palerme : le compositeur répondit à cet appel, sur le refus de Cimarosa qui se trouvait alors malade. Dans le trajet, le jeune maëstro eut à subir une furieuse tempête : il garda toujours le souvenir de cet effroyable ouragan, et se plaisait même à attribuer le caractère imposant des œuvres de sa maturité à l'impression du spectacle grandiose et terrible qu'avait produit sur lui ce cataclysme.

Son séjour à Palerme fut marqué par trois autres

(1) Que fera-t-il lorsqu'il pourra s'élever d'un vol plus sûr, celui qui, n'étant encore qu'au printemps de la vie, a pu produire de telles œuvres par la force naturelle de son génie musical !

opéras : *I Quadri parlanti, Sofronia e Olindo* et *Gli elusi delusi,* qui datent de l'année 1800 ; mais le dérangement de sa santé, d'autres disent une aventure galante et qui menaçait de tourner au tragique, contraignit Spontini de quitter la Sicile au plus vite. A en croire le roman, il aimait une dame de haute noblesse qui n'aurait pas cru déroger en épousant un artiste, mais dont la famille était trop orgueilleuse pour tolérer une pareille alliance et trop puissante pour ne pas l'empêcher de quelque manière que ce fût. En présence du danger qui menaçait sa vie, le jeune musicien prit le parti le plus sage et — pour parler le style du temps — il s'éloigna non sans regret du théâtre de ses succès et de l'objet de ses amours.

Il se rendit d'abord à Rome où il fit jouer, en 1801, un nouvel opéra, *Gli Amanti in cimento, ossia il Geloso audace,* puis il fut appelé à Venise, où il composa, pour la célèbre cantatrice Moricelli, *la Principessa d'Amalfi*, dont le titre fut changé en celui d'*Adelina Senese,* les opinions du temps défendant de parler de princesses. Après quoi, Spontini fit encore jouer, dans la même ville, le dernier de ses ouvrages italiens, *le Metamorfosi di Pasquale :* on était alors à la fin de l'année 1802.

Cependant l'ambition mordait au cœur le jeune musicien. Il rêvait de plus grands triomphes que ceux qu'il allait quêtant de ville en ville à travers la péninsule ; il voulait venir en France. Durant son séjour à Palerme, il s'était précisément lié d'amitié avec une famille française qui allait rentrer dans sa patrie. Spon-

tini crut voir là une occasion favorable de tenter la fortune à l'étranger, et résolut de partir. De Venise, il ramena précipitamment son père à Jesi, et courut retrouver ses amis à Naples : quelques jours après, il s'embarquait avec eux pour Marseille.

II.

EN FRANCE.

Spontini arriva à Paris en 1803. Il y donna d'abord des leçons de chant, qu'il obtint par la protection des Barillon, des Michel, des Récamier et autres notabilités financières du temps, pour lesquelles des banquiers et négociants de Marseille lui avaient donné des lettres de recommandation. Fétis le connut alors, chez un modeste facteur de pianos de la rue Sainte-Avoye : le jeune Gaspare y venait quelquefois implorer de nouvelles leçons, déjà fier en son obscurité et plein de confiance en l'avenir.

Le grand point étant de se faire connaître, il s'efforça d'abord de faire représenter au Théâtre-Italien un de ses opéras écrits en Italie. Il choisit *la Finta Filosofa* (*la Philosophe par feinte*) qui avait été jouée à Naples en 1799. La première représentation eut lieu à l'Opéra-Italien, le samedi 11 février 1804, en présence du Premier Consul et de Joséphine. Les journaux, en l'annonçant, avaient soin de dire que la partition était « de M. Spontini, du Conserva-

toire de Naples et élève de Cimarosa »; elle était chantée par Martinelli, Aliprandi, Crucciati, Oliveti, et Mmes Nava-Aliprandi, Fedi et Cantoni.

Cet opéra fut bien accueilli et obtint un succès d'autant plus flatteur que le public se tenait sur ses gardes, prétendant exercer rigoureusement ses fonctions de juge. La jeunesse de l'auteur inspirait de la défiance et sa réputation, si grande en Italie, était presque nulle à Paris. On savait de plus qu'il briguait l'honneur d'écrire pour les théâtres nationaux : que de motifs pour se décider à être sévère et à ne pas s'abandonner aux premières impressions! Malgré cette disposition générale des esprits, l'auteur remporta un triomphe des plus éclatants. Le public voulait n'approuver qu'avec choix : il applaudit tout avec transport.

Cependant, prévenu comme il était, il ne se laissa gagner que vers la moitié du premier acte, à l'audition d'un joli quintette ; au deuxième, il applaudit vivement le duo des deux bouffons : *Di questo figlio amato,* et le septuor final, qui, au dire d'un critique du temps, est le morceau le plus extraordinaire de l'ouvrage, « tant l'auteur y a déployé de finesse et d'intelligence dramatique ». Au troisième acte, on remarqua surtout un duo entre Mme Nava et Martinelli : peut-être l'aurait-on fait répéter si les acteurs n'avaient paru las ; « et l'on conçoit que les répétitions d'une pareille musique les eût cruellement fatigués, » dit naïvement le critique du *Journal de Paris.* Bref, à la fin du spectacle, l'heureux compositeur dut

paraître sur la scène au milieu des plus vifs applaudissements.

Cette ovation toute italienne, obtenue avec un opéra italien, ne prouvait rien pour l'avenir du débutant. Il le comprit et voulut se signaler à l'attention du public par un succès plus sérieux remporté sur un théâtre français et avec une pièce française. Il crut en avoir trouvé l'occasion dans *la Petite maison,* opéra-comique en trois actes, de Dieulafoy et Gersaint, dont Elleviou lui avait procuré le livret. Deux mois lui suffirent pour écrire ce long ouvrage, qui, annoncé longtemps à l'avance, parut enfin, à l'Opéra-Comique, le samedi 12 mai 1804. Malheureusement, le sujet de la pièce n'eut pas le don de plaire et choqua le public au point que la représentation ne put pas finir (1).

La stricte justice aurait voulu qu'en pareille circonstance on fît la part des librettistes et celle du musicien; mais, sans plus examiner, la critique n'épargna que les acteurs, à savoir : Elleviou, qui jouait le grand seigneur caché sous le nom de Lambert; Martin, son valet; Juliet, M. Duplan; Gavaudan, un marquis; Mme Gavaudan, la naïve Lucile; Mme Gon-

(1) Fétis dément formellement certaine note manuscrite (peut-être de Spontini) qui attribuait cette opposition à une cabale du Conservatoire. « J'étais à la représentation, écrit-il, et quoique je fusse sorti du Conservatoire depuis un an, après avoir terminé mes études de composition, je connaissais tous les professeurs et la plupart des élèves, et je ne les aperçus pas dans cette soirée. L'opposition du Conservatoire de Paris contre Spontini ne fut que trop réelle, mais elle se constitua un peu plus tard. »

thier, Marguerite ; puis Lesage, Batiste, Paul, Valière, Mmes Scio-Messie et Hubert-Lesage, chargés de rôles secondaires.

Geoffroy, ne connaissant en musique que l'ancien opéra français, partant fort hostile aux musiciens italiens, se complaît à raconter cette soirée orageuse dans les moindres détails.

..... La pièce était parvenue, sans encombre notable, jusque vers le milieu du second acte : on écoutait par égard pour les chanteurs, par politesse pour le musicien étranger, lorsque la patience lassée n'a pu résister à l'apparition d'un bedeau de paroisse : délicatesse inconcevable, puisqu'on souffre bien sur la scène des évêques, des curés, des moines et des religieuses ; mais ce qui a surtout fait éclater l'orage, c'est le propos assez plat d'un valet qui dit, en parlant d'un bourgeois qu'on veut faire passer pour un seigneur déguisé :

Ce monsieur n'est seigneur ni prince ;
C'est tout au plus s'il est chrétien.

Cette sottise méritait plus de mépris et de pitié que de colère ; et l'affaire se serait peut-être raccommodée, sans une autre balourdise du valet malencontreux, qui prend le contrat de vente d'une maison pour un écrin de pierreries.

Les sifflets trop longtemps contenus se sont alors débordés, et leur violence n'a pu même être réprimée par la présence auguste des deux princes de l'Opéra-Comique, Elleviou et Martin, alors en scène. Ces deux chanteurs, peu accoutumés à une pareille musique, sont restés interdits et muets ; leur gosier glacé a refusé passage aux roulades :

Vox faucibus hæsit.

Elleviou, plus ardent et plus vif, s'est avancé sur le bord du théâtre, et, d'un ton où le dépit étouffé perçait à travers le res-

pect, a demandé si l'on voulait permettre que l'on continuât la pièce. Le public, par ses applaudissements, et même par un consentement formel, a fait assez connaître qu'il désirait en voir la fin ; mais les sifflets succédant bientôt à ces marques d'approbation, et le tumulte ne cessant point, les acteurs en ont conclu qu'on ne voulait plus les entendre : ils ont pris brusquement leur parti, comme gens qui se croient personnellement offensés.

Les musiciens ont donné le premier signal de la retraite ; en un clin d'œil l'orchestre a été évacué. Cette fuite indiscrète et prématurée était l'annonce d'une rupture ouverte : les acteurs ont suivi les musiciens ; on a baissé la toile ; et pour que le public ne pût douter de l'intention qu'on avait de le chasser promptement, on descendait le lustre, on baissait la rampe, on commençait à enlever les pupitres, et pendant tout ce déménagement la salle retentissait du plus effroyable vacarme : les uns demandaient la pièce, les autres seulement la musique ; ceux-ci applaudissaient Elleviou, ceux-là Blasius, chef-d'orchestre : on criait, on sifflait, on riait, et personne ne s'en allait, chacun voulait voir le dénouement de cette farce.

Enfin les comédiens, très embarrassés de leurs hôtes, ont jugé qu'ils ne pouvaient pas en conscience les laisser passer la nuit au théâtre; on a levé la toile. Le semainier perpétuel a paru avec le commissaire pour annoncer une indisposition soudaine de Mme Scio : cette nouvelle a été reçue avec des huées ; le commissaire, ne pouvant se faire entendre, s'est longtemps promené sur la scène, auditeur et spectateur des cris et du désordre qui allait toujours croissant. Elleviou et Martin sont venus au secours du commissaire, amenant pour renfort le musicien, dont la vue leur a paru propre à rétablir l'harmonie dans un concert si discordant.

Elleviou a essayé quelques excuses qu'on a mal accueillies : alors toutes les négociations ont été rompues, et l'on a baissé définitivement la toile. Il était plus d'onze heures ; le parterre, forcé de se retirer, a voulu laisser en partant des marques éclatantes de son courroux ; les bancs, les pupitres, les instruments de musique ont payé pour les acteurs et les musiciens ; on a fait un grand

carnage de ces victimes innocentes, et le champ de bataille est resté couvert de débris, monuments de la vengeance publique.

Cependant *la Petite maison* fut encore jouée le lundi suivant et le mercredi; elle fut même annoncée pour le vendredi, mais on changea d'avis et cette pièce disparut à jamais de l'affiche. C'était un grave échec pour le compositeur. Il faut dire aussi que l'époque à laquelle Spontini arrivait à Paris était des moins favorables pour son début, car il y avait alors parmi les musiciens français, surtout parmi les professeurs et les élèves du Conservatoire, une alliance défensive contre les compositeurs italiens et contre la musique de leur école. Diverses circonstances plus ou moins graves avaient amené cet état de choses et cette ligue des nationaux contre les étrangers.

C'étaient d'abord les compositeurs italiens de naissance ou d'éducation, Della Maria et Nicolo en tête, qui, n'ayant eu que de médiocres succès au delà des monts, étaient venus chercher fortune à Paris et avaient envahi l'Opéra-Comique, improvisant des partitions avec la facilité traditionnelle des compositeurs de leur école et remplissant ainsi une grande partie du répertoire. D'autre part, depuis 1801, une troupe d'opéra italien était à demeure à Paris et faisait ainsi concurrence à l'Opéra-Comique et même à l'Opéra : ce théâtre avait ses habitués qui exaltaient la musique italienne et dépréciaient les œuvres des compositeurs français. Ce fut précisément à cette époque qu'arriva Spontini, et les deux partis lui firent également mauvais

accueil. Les compositeurs français le traitèrent comme un de ces artistes ultramontains dont la présence à Paris leur barrait l'accès des théâtres, et ses compatriotes ne virent en lui qu'un nouveau rival.

Peu de jours après cet échec, Spontini trouva une large compensation dans le poème de *la Vestale* que Jouy lui confia. L'auteur avait successivement offert cette tragédie à Méhul et à Cherubini, mais ni l'un ni l'autre n'en avaient compris le mérite, et celui-ci venait de la lui rendre après avoir longtemps hésité à la mettre en musique. Ce poème dédaigné par ces deux maîtres de la scène française était un trésor sans prix aux yeux du jeune musicien, car il allait lui fournir enfin l'occasion de faire éclater son génie aux yeux de tous.

De son côté, Dieulafoi devait bien offrir à son collaborateur réparation de la déroute où il l'avait entraîné avec *la Petite maison* et il lui remit un ouvrage qu'il venait d'écrire précisément avec Jouy : c'était un drame en un acte, *Milton*. Spontini se hâta de le mettre en musique, et le mardi 27 novembre 1804 la représentation en fut donnée au Théâtre-Feydeau (1).

Cette fois, le musicien fut plus heureux et rompit enfin la série de mésaventures qu'il avait éprouvées au théâtre depuis son arrivée à Paris. Avec l'esprit clairvoyant des artistes véritablement doués, il avait

(1) Voici la distribution *caractérisée* des différents rôles : Milton, vieillard, poète, aveugle, Solié; Emma, sa fille, Mme Gavaudan; Lord Davenant, sous le nom d'Arthur, Gavaudan; Godwin, quaker, juge de paix, Chenard; Miss Charlotte, sa nièce, fille surannée, Mme Crétu.

tiré profit des attaques de ses ennemis ; son style avait pris plus d'ampleur, sa manière avait acquis plus de variété, plus de couleur : toutes qualités précieuses pour bien rendre en musique un ouvrage dont la donnée dramatique aurait mieux convenu au cadre de l'Opéra qu'à la scène de l'Opéra-Comique. En s'essayant avec ce poème, il semblait préluder aux grands succès qui l'attendaient sur notre première scène lyrique.

L'ouverture est traitée d'une main légère et paraissait du moins agréable à entendre, si elle ne s'accordait pas trop avec les sentiments tendres ou les épisodes touchants du drame qu'elle annonçait. La romance d'Emma : *J'aurai le sort de la fleur des déserts,* est d'une simplicité aimable et accompagnée d'une façon charmante. L'hymne au soleil chanté par Milton est une mélodie d'une inspiration assez large, d'un style trop fleuri à la voix comme à l'orchestre avec ces arpèges incessants des violons et surtout dans la partie de cor solo qui concerte avec le chanteur ; cependant le début de ce morceau, d'une simplicité noble, fait pressentir quelque peu la transformation qui allait s'opérer bientôt dans le talent du musicien. L'air écossais : *Quittez les riantes campagnes,* est arrangé successivement à deux et trois voix avec beaucoup de goût. Le duo d'Arthur et d'Emma : *Quels traits ! quelle grâce touchante !* qui devient un quatuor, par l'arrivée de Charlotte et de Godwin, renferme encore de gracieux passages ainsi que le quintette final où se trouve intercalée une improvisation du poète, un hymne à l'Hymen, qui a bien inspiré le compositeur.

Ce louable ouvrage obtint un succès mérité. Le public surtout lui fit bon accueil; la critique, au contraire, resta sur ses gardes et tint injustement rigueur au musicien pour ses échecs précédents. Voici, en premier lieu, le jugement du *Journal de Paris :* « L'opéra de *Milton* vient de réussir. Le grand poète qui en est le héros, est représenté, comme nous l'avions annoncé, aveugle et fuyant la vengeance de Charles II. Accueilli et caché par un quaker, il est découvert par un jeune seigneur, qui, sous le nom supposé d'Arthur, s'introduit dans la maison, et se fait aimer par Emma (c'est la fille du poète). Milton, qui croit à cet Arthur beaucoup plus d'âge qu'il n'en a, lui accorde toute confiance. Le quaker, au contraire, s'en méfie. On découvre à la fin que ce jeune homme est le fils d'un duc que Milton avait soustrait à la mort sous le protectorat de Cromwell, et la grâce que ce fils reconnaissant apporte à Milton (au grand étonnement de tout le monde, excepté du public), forme à la fois le coup de théâtre et le dénoûment de la pièce. Peu d'action, des situations fausses : Milton est représenté comme un vieillard aimable et spirituel; mais rien de ce qu'il dit ne décèle son génie impétueux et bizarre. Musique composée avec beaucoup de goût; plus de beautés dans l'orchestre que dans la partie vocale. Peu d'idées dramatiques; beaucoup trop de morceaux, et des morceaux beaucoup trop longs. »

L'Aristarque du *Journal des Débats* se relâche un peu de sa sévérité envers le musicien italien, et, tout en gardant encore une sage réserve, il s'efforce d'établir

une juste balance entre les encouragements et les critiques. « ..... La musique est de M. Spontini, élève de M. Cimarosa. Beaucoup de richesses, peu de choix, d'ordre et d'économie. Ce compositeur fécond et prodigue a de la peine à s'arrêter, et ne sait pas encore finir. Son ouverture est brillante et très longue ; plusieurs de ses morceaux sont charmants et très longs : c'est un beau défaut que l'excessive abondance, mais c'est un grand défaut. M. Spontini charge un peu trop son orchestre ; il n'a pas toujours l'intention dramatique assez nette et assez précise ; il a besoin d'étudier encore notre goût, notre scène et notre Grétry, mais il a tout ce qu'il faut pour profiter de ces connaissances : son talent ne demande qu'une meilleure direction : il a fait assez dans cet ouvrage pour prouver qu'il est capable de faire très bien. »

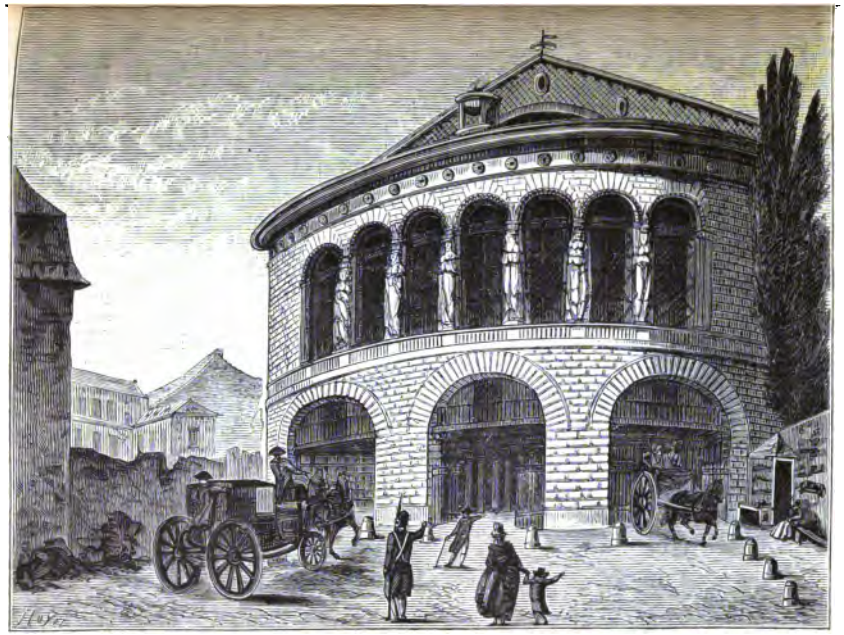
Tout heureux de ce premier succès, l'auteur dédia sa partition à l'Impératrice des Français en reconnaissance des paroles encourageantes qu'elle avait bien voulu lui adresser à son début en France et qui, disait-il, « avaient été le plus puissant aiguillon pour son faible talent ». Le succès, du reste, s'affermit bientôt. Quoi qu'en aient dit les critiques, cet ouvrage, repris plusieurs fois, fut lontemps entendu avec plaisir, et la traduction allemande que l'auteur en fit faire plus tard fut reçue avec faveur dans plusieurs villes, notamment à Vienne, à Dresde et à Weimar.

Cette réussite honorable fut suivie d'un échec. Il s'agit de *Julie ou le Pot de fleurs,* représenté à l'Opéra-Comique le mardi 12 mars 1805, et dont l'insuccès

doit être attribué moins encore à la musique incolore de Spontini qu'au misérable livret de Jars. L'interprétation était pourtant excellente et bien faite pour charmer les habitués du théâtre. Chenard jouait Mondor, Mlle Desbordes représentait sa nièce Julie ; Solié, son ami Verseuil, et Allaire, son valet Champagne ; enfin Elleviou prêtait sa tournure élégante et sa jolie voix au jeune et séduisant officier Valcour.

La presse et le public firent à cette pièce un accueil des plus froids. Le rédacteur du *Journal de Paris* en parle sur un ton dégagé qui montre quelle misère c'était à ses yeux. « Bien que la chute d'un pot de fleurs soit en quelque sorte le sujet de la pièce, *le Pot de fleurs n'est pas tombé*, et ceux à qui nous empruntons ce joli calembour, auraient pu ajouter : bien que *le Pot de fleurs* soit fort peu de chose, ce n'était pas une pièce à jeter par les fenêtres.... Il y a des morceaux gracieux dans la musique. L'ouverture est d'un genre neuf. La romance moitié guerrière, moitié galante, que chante Valcour, a un caractère très piquant. On a fait répéter le dernier couplet. Mlle Desbordes, chargée du rôle de Julie, s'en est tirée à merveille. Cette jeune actrice a un vrai talent. Elleviou joue très bien le rôle de Valcour et chante parfaitement sa romance. En général, la pièce est bien montée. »

Aux *Débats*, Geoffroy est plus solennel sans être plus bienveillant : « L'ouverture est jolie et très courte, les couplets que chante Elleviou et le petit duo qui leur succède, un autre duo entre l'oncle et la nièce, la romance et le quatuor de la fin, ne sont pas sans mérite ;



L'Opéra-Comique au théâtre de la rue Feydeau, de 1801 à 1829.
Salle construite en 1791, par Legrand et Molinos, pour les Italiens de la troupe de Monsieur, dirigés par Viotti, et démolie en 1830.

mais l'air où Mlle Desbordes dit qu'elle a du caractère, les réflexions musicales de Chenard et Solié, sont au-dessous du médiocre : en tout, peu de musique. Elle avait d'abord été composée par M. Fay, ancien acteur de ce théâtre ; la société comique n'a point voulu de M. Fay pour son musicien ; peut-être eût-elle bien fait de s'y tenir, quoique M. Fay ne soit ni de Naples, ni de Malte ; elle s'est obstinée à exiger que la musique de M. Fay fût refaite par M. Spontini. C'est ainsi que les sociétaires de l'Opéra-Comique ont trouvé le secret de mécontenter M. Fay, sans aucun avantage ni pour M. Spontini, ni pour le théâtre. »

Il faut convenir que ces jugements sont assez justes. Bien que la partition de *Julie* ait été gravée, honneur qu'on n'obtenait pas alors aussi facilement qu'aujourd'hui, c'est un ouvrage des plus insignifiants ; un seul morceau en a été conservé par les théâtres de vaudeville, l'air : *Il a donc fallu pour la gloire.* Étant postérieur d'un an à *Milton,* cet opéra n'offre même pas l'intérêt que lui attribue Fétis de faire connaître le point de départ de Spontini, et, les partitions qu'il écrivit en Italie faisant défaut, d'accuser la prodigieuse transformation qui s'opéra tout à coup dans ses facultés (1).

(1) Fétis dit, en effet, que cette pièce avait été jouée d'abord un an plus tôt, à la fin de mars 1804, et que l'insuccès avait décidé Spontini à retirer sa partition pour y faire des changements. *Julie* serait ainsi le premier opéra français de Spontini, au lieu de *la Petite maison,* et cette représentation, en mars 1805, ne serait qu'une reprise. C'est là une erreur : il suffit, en effet, de suivre les spectacles de chaque jour donnés par les journaux du temps pour s'assurer que *Julie* n'avait pas été

Les insuccès répétés de *la Petite maison* et de *Julie* ne découragèrent cependant pas l'auteur de *Milton*. Plein de confiance en ses forces, il se remit au travail et chercha l'oubli de ses déboires passés en s'absorbant dans la composition de *la Vestale*, que Jouy lui avait bravement remise au lendemain de son premier échec.

III.

LA VESTALE.

De Jouy avait eu le bonheur de voir sa pièce bien accueillie par le comité de l'Académie impériale de musique, alors composé des sieurs Bonet, directeur-président; Desfaucherets, Legouvé, Desprez, hommes de lettres; Monsigny, Rey, compositeurs; Lainez, premier artiste du chant; Gardel, maître des ballets; Boutron, machiniste en chef; de Mareuil, inspecteur général, et Le Craiq, secrétaire général.

Une copie de la décision du comité, en date du 28 messidor an XIII (17 juillet 1805), avait été transmise à M. de Luçay, premier préfet du Palais, ayant la surveillance et la direction suprême du Théâtre des Arts. Peu de jours après, ce fonctionnaire recevait une

jouée, même une fois, en mars 1804, et que la première représentation date seulement de mars 1805. On peut trouver l'explication de l'erreur dans ce fait que la musique composée d'abord par Fay, avait été, comme nous l'apprend Geoffroy, jugée inexécutable par les comédiens et remplacée par celle de Spontini.

lettre, datée de Plombières, et signée du secrétaire des commandements de l'impératrice, qui lui parlait avec éloge de la partition de Spontini. Cette lettre ne produisit pas encore un effet bien appréciable.

A quelque temps de là, M. de Rémusat revenait à la charge et adressait à M. de Luçay la lettre suivante :

Sa Majesté l'Impératrice me charge, mon cher ami, de vous recommander M. Spontini, qu'elle vient de s'attacher en qualité de *compositeur de musique*. Ce compositeur a un opéra pour l'Académie impériale. Il désirerait bien que vous voulussiez le protéger; vous connaissez son talent distingué, et comme je sais votre zèle pour l'établissement que vous administrez, je ne doute pas que vous ne vous fassiez un plaisir de concourir à donner au public le plaisir d'entendre une composition intéressante.

Adieu, mon cher ami, je vous souhaite santé et plaisir. Pour moi, je pars pour Vienne, où je serai, comme partout,

Votre collègue et ami,

RÉMUSAT.

Strasbourg, le 6 frimaire an XIV.

Souple et flatteur comme le sont naturellement les Italiens, Spontini avait su se glisser dans l'entourage de l'impératrice Joséphine et occuper bientôt un poste musical à la cour. Pour se vouer entièrement à la carrière dramatique, il avait dû abandonner successivement ses leçons de chant et sa place d'accompagnateur au théâtre, absolument incompatible avec les fonctions de directeur de musique de l'Impératrice, que d'heureuses relations et peut-être aussi son habile dédicace de *Milton* lui avaient fait obtenir. Bien lui en prit

d'ailleurs de sacrifier cette position à une autre place près de la souveraine, car il dut à cette place de pouvoir triompher des innombrables obstacles qu'on faisait surgir devant lui, et il trouva dans la bonté naturelle de Joséphine une protection active, sans laquelle il ne serait peut-être pas parvenu à faire jouer *la Vestale.* Il ne négligeait d'ailleurs aucune occasion d'attirer sur lui les regards d'une princesse déjà bien disposée en sa faveur, et il ne manqua pas d'en saisir une excellente que lui offrit bientôt le destin des batailles.

Tous les théâtres de Paris s'empressèrent de célébrer la gloire de Napoléon après la bataille d'Austerlitz (1). Spontini demanda aussitôt à Balocchi de lui fournir le texte d'une cantate intitulée *l'Eccelsa Gara,* qu'il se hâta de mettre en musique, et qui fut exécutée au théâtre de l'Impératrice, le samedi 8 février 1806 : le spectacle commençait par l'ouverture de *Lodoïska,* suivie de la troisième représentation du *Nouveau réveil d'Epiménide,* comédie épisodique en

(1) Les musiciens se mettaient aussi de la partie et faisaient grand bruit dans ce concert de louanges. Lisez plutôt cette annonce mirifique, copiée dans un grand journal du temps :

MUSIQUE. LA GRANDE BATAILLE D'AUSTERLITZ, surnommée *la Bataille des trois empereurs,* fait historique, arrangée à grand orchestre et dédiée à S. A. I. Mons. le prince JOSEPH, grand-électeur de l'Empire, par L. Jadin, membre du Conservatoire de musique. Prix : 9 fr. — NOTA. L'auteur s'est décidé, sur l'invitation de beaucoup d'amateurs, d'arranger à grand orchestre la Bataille d'Austerlitz, et le succès qu'elle a obtenu du public pour le piano, est un garant pour celle que nous annonçons aujourd'hui, qui réunit tout l'effet musical pour exprimer cette mémorable journée, gravée dans le cœur des Français. — Elle se vend à Paris, etc.

un acte d'Étienne et Nanteuil. Le sujet de cette cantate mythologique était d'une fadeur extrême. Apollon et Minerve, descendus aux Champs-Elysées, invitaient les plus illustres poètes de la Grèce, de Rome et de l'Italie à exalter la gloire militaire de la France. Homère, Virgile et le Tasse se disputaient vivement cet honneur ; mais Apollon les mettait sagement d'accord en proclamant que ce n'était pas trop du Parnasse au grand complet pour célébrer dignement les exploits du plus grand homme des temps anciens et modernes, et, sur un signe de lui, les neuf Muses s'unissaient aux poètes pour chanter en chœur des hymnes où étaient accumulées toutes les hyperboles de la louange la plus folle.

Si ce poème ne valait rien, la musique ne devait pas valoir grand'chose ; mais il était d'une adroite politique de ne pas critiquer trop vivement une œuvre conçue dans des intentions si louables. Aussi les journaux n'en disent-ils pas long, et le rédacteur du *Journal de Paris* s'exprime-t-il avec toute la circonspection d'un habile homme qui prétend ne pas aventurer son jugement sur une production quasi officielle.

Cette cantate a obtenu tout le succès qu'on peut attendre de ces sortes de compositions..... La musique, comme on sait, ne vit que de mouvements et de contrastes. Dans l'*Eccelsa Gara*, le poète, inspiré par son sujet, a composé de fort bons vers ; mais sur un fonds d'idées qui pouvait donner matière à un morceau d'ensemble, le compositeur en a fait neuf. Or, cette profusion de morceaux du même caractère devait paraître fastidieuse et c'est là ce qui est arrivé. L'effet n'en eût peut-être pas été aussi fâcheux, si tout à la fin de son ouvrage le poète n'eût pas

fait réciter, par Mme Canavassi-Garnier, cinquante à soixante vers de récitatif, qui ont fatigué le public et l'ont empêché d'apprécier le finale, morceau fait pour le réveiller. En mettant à part ces défauts et ces inconvénients qui tiennent à la chose, on a pu remarquer dans l'*Eccelsa Gara* plusieurs morceaux d'un très beau style. L'ouverture a fait beaucoup de plaisir; elle est élégante, gracieuse, légère : on a distingué, dans la première partie, un trio d'un superbe effet, bien chanté par Mme Canavassi-Garnier, par Tarulli et par Barilli. Un grand air chanté par Mme Ferlendis, avec accompagnement de cor anglais, a aussi fait impression et a obtenu des applaudissements dont Mme Ferlendis a mérité une bonne part par un chant sage, un très bon goût d'ornement et une excellente prononciation. Enfin, le public a unanimement applaudi un *quintetto* de la deuxième partie, où se trouvent de beaux effets d'orchestre et une distribution brillante des parties vocales. Si cette partition à laquelle manquent les effets des scènes et l'intérêt dramatique, a fait moins de sensation que les autres ouvrages de Spontini, ne doutons point que cet estimable compositeur, qui a déjà montré un véritable talent sur les scènes française et italienne, ne sache bientôt prendre sa revanche et arracher des applaudissements à ses juges les plus sévères (1).

L'impératrice avait été très touchée de ce délicat hommage comme des applaudissements qu'il avait soulevés dans le public, et elle en témoigna sa reconnaissance à l'auteur de la façon la plus éclatante en épousant ses intérêts et en le défendant contre ses ennemis et ses envieux, dont le nombre augmentait chaque jour. L'empereur signa enfin l'ordre de préparer l'étude et la mise à la scène de *la Vestale*.

(1) Je noterai ici, à tout hasard, certain opéra : *Tutto il mundo a torto*, qu'on trouve cité sans plus de renseignements dans quelques notices, mais dont je n'ai rencontré de trace nulle part.

Voici les devis approximatifs des dépenses :

Décors.	10,720 fr.
Costumes..	15,000
Copie.	3,000
Répétition extraordinaire. . . .	280
Total.	29,000 fr. (1).

On entendait alors par répétition extraordinaire ce qu'on appelle aujourd'hui répétition générale, et toute la maison de l'empereur, les hauts fonctionnaires de l'État, etc., avaient l'habitude d'y assister : 280 francs de dépense pour une aussi magnifique assistance, ce n'était vraiment pas cher, et l'on peut juger par là si l'empereur faisait de notables économies sur les beaux-arts pour tout reporter à la guerre. Un ordre du préfet du Palais fixa enfin au 25 octobre 1806 l'entrée en répétitions de l'opéra.

Lorsque Berton avait achevé une nouvelle partition, il écrivait d'habitude au bas de la dernière page : *C'est ici que finit le plaisir et que la peine commence.* A peine les répétitions de son opéra furent-elles entamées, que Spontini put vérifier l'exactitude de cette réflexion peu encourageante. Fétis, qui suivit en personne les études préparatoires de *la Vestale* avec tout l'intérêt d'un homme qui s'instruit et qui voit peu à peu une œuvre de génie prendre forme et s'affirmer, a expliqué d'une façon très claire quelles difficultés, quelles hostilités chaque jour renaissantes le malheu-

(1) Registres des Archives de l'Opéra.

reux compositeur rencontrait sur ce théâtre, où il ne comptait guère que des rivaux.

Les répétitions de l'ouvrage avaient commencé, mais là de nouvelles préventions s'élevèrent, à cause de l'obscurité qui environnait les premières pensées de l'auteur, car cet homme, entièrement livré aux traditions de la musique italienne de son temps lorsqu'il était arrivé à Paris, cet homme, dis-je, s'était tout à coup révélé à lui-même dans ce qu'il y avait en lui d'original et de créateur, et il avait été appelé à composer une tragédie lyrique pour le grand opéra. Au lieu de l'ancienne facilité qui lui avait fait improviser ses opéras italiens et ses premiers ouvrages en français, il en était venu à une conception profonde, mais laborieuse. Devenue l'objet de ses méditations, l'expression forte et vraie des sentiments dramatiques domina toutes ses idées; mais l'inhabitude des formes qui pouvaient réaliser cette expression était cause que ce qui était senti avec énergie par le compositeur, ne se traduisait que d'une manière obscure dans le premier jet de sa pensée. De là venait que sa vigoureuse inspiration ne se présentait quelquefois que sous l'aspect d'un travail péniblement élaboré. C'est en cet état qu'il livrait aux copistes la plupart des morceaux de sa *Vestale*. Mis à l'étude, ces morceaux présentaient aux chanteurs et aux musiciens de l'orchestre de grandes difficultés; de là les sarcasmes des exécutants mal disposés pour lui et les bruits défavorables à l'ouvrage, qui se répandaient de proche en proche. Bien que Spontini en reçût des impressions pénibles, il ne se laissait pas ébranler dans son sentiment intime. Dès qu'il avait acquis la conviction des défauts d'un morceau, il se remettait à l'œuvre, revoyait sa pensée primitive, l'éclaircissait, la dégageait de son entourage hétérogène, resserrait les phrases ou leur donnait plus de développement, en améliorait le rythme et la modulation, et par degrés il arrivait à la réalisation dramatique dont il était animé. C'est ainsi que tour à tour les diverses parties de *la Vestale* parvinrent à leur maturité.

Les répétitions suivaient lentement leur cours au milieu de ces accrocs continuels, lorsque quelques membres du comité émirent certaines objections appuyées sur la prochaine représentation du ballet de Milon et Persuis, *Ulysse,* qui était à l'étude et qui fut joué sans succès le 27 février 1807. Le résultat de ces scrupules artistiques ou autres fut de renvoyer *la Vestale* après *Ulysse :* la représentation en fut fixée au mois d'avril suivant.

Ici se placeraient, d'après Fétis, une œuvre nouvelle et un fâcheux incident dans la carrière de Spontini; mais tout en reproduisant son récit, je dirai quelles raisons majeures m'empêchent de pouvoir y ajouter foi. « La protection de l'impératrice, dit-il, fit triompher Spontini de la formidable opposition qu'il trouva à son poste lorsqu'il fit exécuter un oratorio de sa composition dans un des concerts spirituels donnés au Théâtre Louvois pendant la semaine sainte de l'année 1807. Les jeunes musiciens rassemblés au parterre pendant l'exécution de cet ouvrage mirent d'autant plus d'obstination à la troubler, que les répétitions de *la Vestale* étaient commencées et que tout annonçait la prochaine mise en scène de ce grand opéra. Les éclats de rire et les huées scandaleuses de ces jeunes gens couvrirent la voix des chanteurs et même la sonorité de l'orchestre, de telle sorte qu'il fut impossible d'apprécier le mérite de la composition et que l'exécution ne fut pas achevée. »

D'après les circonstances mêmes que précise Fétis, ce scandale n'a pu avoir lieu que pendant les jours

saints de 1806 ou de 1807, puisqu'il fut provoqué par ce fait que *la Vestale* était en pleines répétitions ; or, en 1805 on ne s'en occupait pas encore, et en 1808, toute cabale avait désarmé devant l'éclatant succès du nouvel opéra. Les journaux du temps nous ont transmis les programmes des concerts spirituels de ces deux années, programmes qu'ils inséraient la veille ou le matin même en insistant sur l'œuvre ou l'artiste qui devait former le principal attrait du concert : il est donc hors de doute qu'ils n'auraient pas manqué d'appuyer sur une œuvre religieuse du compositeur dont tout le monde musical se préoccupait si fort.

Il n'en est rien. En 1806, la troupe italienne qui donnait des représentations au Théâtre de l'Impératrice, situé rue de Louvois, n'organisa qu'un concert spirituel, pour le mercredi de la semaine sainte, et y fit entendre le *Stabat mater* d'Haydn. En 1807, l'année précisée par Fétis, il y eut trois concerts : les deux premiers (jeudi et vendredi saints 26 et 27 mars), étaient composés « des plus beaux morceaux des oratorios du célèbre Guglielmi, *Sisara e Debora* et *Giudite e Oloferno* » ; le troisième et dernier eut lieu le samedi et M. Casimir y exécuta brillamment plusieurs morceaux sur la harpe. Mais nul indice de Spontini ni d'oratorio de sa façon, avant ni après aucun concert.

L'heureux temps fixé pour la représentation de *la Vestale,* le bienheureux mois d'avril approchait rapidement....; il passa sans que le comité songeât à tenir sa promesse. Cependant les persécutions contre

le musicien ne cessaient pas malgré ces embarras, et bientôt les éléments eux-mêmes semblèrent se conjurer contre lui. Au mois d'août, un orage épouvantable fit irruption dans les magasins délabrés des Menus-Plaisirs, où l'on avait placé les nouveaux décors de *la Vestale*. Ils subirent quelques détériorations, qu'il fallut réparer : de là le prétexte d'un nouveau retard saisi avec empressement par les rivaux de Spontini.

Par surcroît de malheur, l'empereur vint à décider que la première représentation du *Triomphe de Trajan* serait donnée le 14 octobre 1807. Au reçu de cet ordre qui dérangeait tous ses projets financiers, le comité émit le vœu que *la Vestale* fût reculée après *Trajan*, en s'appuyant sur une raison d'économie que le directeur Bonet de Treiches, ancien député de la Haute-Loire à la Convention, fait bien valoir dans son rapport au surintendant. « En faisant passer *la Vestale* après *Trajan*, dit-il, il y aura une dépense de quinze mille francs en moins, parce que l'on se servira *des habits* de *Trajan*. » Bref, tout céda devant la volonté impériale et les études de *la Vestale* furent interrompues pour céder la place à *Trajan*.

Qu'était-ce donc que ce *Triomphe de Trajan* auquel on sacrifiait tous les droits acquis par Spontini et par Jouy? Ce n'était rien moins qu'un grand opéra allégorique à la louange de Napoléon et dans lequel on avait poussé la flatterie jusqu'à prendre pour sujet de la pièce un prétendu trait de la clémence impériale que la poésie, la musique et la peinture ont célébré à l'envi sans pouvoir persuader la postérité incrédule.

Napoléon, sollicité par la femme d'un principicule allemand qui avait conspiré contre lui, de faire grâce au coupable, aurait jeté au feu les pièces de conviction en disant : « Vous le voyez, Madame, je ne puis pas condamner, il n'existe plus de preuves. » On sait trop bien aujourd'hui que l'empereur n'avait pas l'esprit assez étroit pour que l'absence de preuves l'empêchât de faire fusiller qui le gênait, mais en ce temps-là ce trait admirable suffit à Esmenard pour bâtir tout un opéra apologétique : à la fin, on voyait Trajan brûler sur un réchaud des pièces criminelles et faire grâce aux conspirateurs.

La musique était de Lesueur et Persuis qui, au 2 janvier de cette année 1807, avaient commencé la série des pièces adulatrices envers Napoléon en composant la musique d'un intermède de Baour-Lormian, *l'Inauguration du Temple de la Victoire. Le Triomphe de Trajan,* qui se terminait par un cortège magnifique — pour lequel il fallut construire un couloir sur la rue Lully, comme dégagement de la scène — fut joué le 23 octobre 1807 et produisit la recette énorme de 10,377 fr. 45 centimes. Cet opéra obtint une belle suite de représentations, dues uniquement à la richesse du spectacle, car poème et musique étaient au-dessous du médiocre : un seul morceau, la marche triomphale, composée par Kreutzer, obtint un éclatant succès et devint rapidement populaire au point d'être adopté par toutes les musiques de régiments.

Même après *le Triomphe de Trajan,* le comité ne semblait s'occuper qu'à regret de *la Vestale* et vou-

lait jouer encore auparavant un opéra de Lesueur reçu déjà depuis longtemps, *la Mort d'Adam*. Recours fut formé devant l'empereur par les rivaux de Spontini contre ce qu'ils appelaient un tour de faveur accordé à *la Vestale* sur la recommandation de l'impératrice, et l'on attendit humblement la décision du souverain. C'est alors que, pour parer le coup qu'on voulait leur porter, Jouy et Spontini adressèrent la requête suivante à Napoléon.

SIRE,

Il n'est point d'injustice contre laquelle vos sujets ne trouvent un recours au pied du trône de Votre Majesté; nous osons donc espérer qu'elle daignera accueillir la supplication que nous avons l'honneur de lui adresser, comme auteur et comme compositeur de la tragédie lyrique intitulée *la Vestale*.

Cet ouvrage, reçu par le jury de l'Opéra avec la plus grande faveur, honoré de la protection de S. M. l'Impératrice-Reine, dont vous-même avez ordonné la mise en scène — il y a plus d'un an — était au moment de paraître lorsque l'on en suspendit l'exécution pour s'occuper uniquement de l'opéra de *Trajan*, que la reconnaissance publique attend avec une impatience si vive. Nous partageons avec trop d'enthousiasme ce sentiment universel pour n'avoir pas cédé avec joie la place aux auteurs assez heureux pour avoir été jugés dignes, dans une pareille circonstance, d'être les interprètes de l'admiration générale.

Mais, aujourd'hui, Sire, nous apprenons avec la plus vive douleur que M. le Préfet du Palais, chargé de l'administration de l'Opéra, vient de donner l'ordre d'ajourner indéfiniment *la Vestale*, et de faire passer l'opéra *la Mort d'Adam* immédiatement après *le Triomphe de Trajan*.

Qu'il nous soit permis de représenter à Votre Majesté que l'opéra de *la Vestale* est annoncé depuis six mois, qu'il est depuis

longtemps sur l'affiche, que toutes les loges sont louées, que les études sont achevées et les décorations prêtes; que le poème même est imprimé sous les auspices de S. M. l'Impératrice, qui a daigné en agréer la dédicace; et que, sans parler du tort irréparable que nous causerait le passe-droit dont on nous menace, il serait également préjudiciable aux intérêts de l'Administration, qui se verrait, par ce retard, obligée de recommencer les travaux que nous avons faits depuis six mois.

Nous osons ajouter, Sire, que les suffrages les plus respectables nous permettent d'espérer que cet ouvrage ne sera pas indigne d'arrêter un moment les regards de Votre Majesté.

Nous la supplions avec respect d'accueillir notre humble réclamation, et nous nous estimerions trop heureux si elle daignait nous admettre à l'honneur de la lui présenter nous-mêmes.

Nous sommes avec le plus profond respect, Sire, de Votre Majesté impériale et royale, les très humbles, très obéissants serviteurs, et très fidèles sujets,

DE JOUY, SPONTINI.

Malgré la justesse des raisons indiquées par les deux réclamants, l'empereur se prononça sans hésiter en faveur de l'auteur des *Bardes,* dont il appréciait particulièrement la musique froide et majestueuse, et il décida que *la Mort d'Adam* serait jouée avant *la Vestale* (1). De retard en retard, c'en était peut-être

(1) Où donc MM. de Loménie, Raoul-Rochette et Castil-Blaze, se copiant à la file, ont-ils pris l'anecdote d'après laquelle ce serait précisément Napoléon qui aurait protégé Spontini, en empêchant *la Vestale* de succomber sous les intrigues des envieux? D'après Castil-Blaze, les principaux morceaux auraient été exécutés aux Tuileries en février 1807, sur le désir formel de l'empereur, qui voulait juger cet opéra si discuté avant même d'être joué, et bien qu'il ne retrouvât pas là des mélodies aussi agréables que ses airs préférés de *la Molinara,* il aurait dit avec chaleur à Spontini : « Votre ouvrage abonde en motifs nouveaux, la déclamation en est vraie et s'accorde avec le sentiment musical; il y a de

fait du chef-d'œuvre de Spontini si un bienheureux hasard n'avait fait que la partition de Lesueur ne se trouva pas prête au moment précis où il fallait la livrer au copiste. Spontini sut assez bien profiter de ce coup de fortune pour reconquérir son tour de représentation : *la Mort d'Adam* fut reculée de plus d'un an, et *la Vestale,* d'abord annoncée pour le vendredi 11 décembre, fut définitivement exécutée le mardi 15 décembre 1807, on sait avec quel foudroyant succès.

Voici la remarquable distribution de cet ouvrage, exactement copiée sur la partition originale : Licinius, général romain, Lainez ; Cinna, chef de légion, Laïs ; le Grand pontife, Dérivis ; le chef des Aruspices, Duparc ; Un consul, Martin ; Julia, jeune vestale, Mme Branchu ; la Grande Vestale, Mlle Maillard. Les artistes de la danse n'étaient pas moins célèbres que ceux du chant ; ils se nommaient Vestris, Beaulieu, Saint-Amand, Branchu, Baptiste, Petit : Mmes Clotilde, Gardel, Chevigny, Millière, Bigottini, Vestris, Rivière, Mareiller aînée et cadette.

Sans pousser plus loin ce travail ni étudier une partition aujourd'hui universellement connue et admirée, il est bon de relire les jugements portés sur *la Vestale*

beaux airs, des idées d'un effet sûr, un finale entraînant. La marche au supplice me paraît admirable. Je vous certifie que vous obtiendrez un grand succès et il sera mérité. » Ce récit n'est que roman : outre que l'empereur, qui n'aimait aucunement la musique, était incapable de développer ainsi sa pensée sur une œuvre musicale quelconque, il est avéré aujourd'hui qu'il n'appuya jamais l'opéra de Spontini, et que, bien au contraire, il le rejeta toujours au second rang, d'abord après *le Triomphe de Trajan*, puis après *la Mort d'Adam.*

par les principaux journaux du temps, pour bien montrer d'abord comment ces écrivains ménagèrent leur conversion en présence de ce triomphe, et ensuite comment les œuvres où le génie éclate à chaque page furent et seront de tout temps reçues par les critiques avec toutes sortes de ménagements et de restrictions. C'est encore fort heureux quand elles ne soulèvent pas une réprobation presque unanime.

« Il s'en faut bien que la musique soit la partie faible de cet opéra, dit le *Journal de Paris;* elle a complètement réussi, et l'on peut dire qu'elle fait le plus grand honneur à la verve lyrique de M. Spontini. Ce n'est pas néanmoins que tout y soit également bon ; le même motif se reproduit trop souvent dans l'ouverture; l'air de Cinna, au 1er acte : *Dans le sein d'un ami fidèle*, manque de couleur et d'expression, et enfin, le duo de Licinius et de Julia, au 2e acte, a été froidement écouté. Mais tout le reste est du plus beau caractère. Parmi les morceaux qu'on a généralement applaudis, nous avons remarqué le duo plein de sentiment : *Quand l'amitié seconde mon courage;* cet air de Julia : *Impitoyables dieux, suspendez la vengeance,* où les accents de la passion la plus impérieuse semblent avoir été notés avec du feu; le magnifique finale du second acte, qui est plein de mouvement, de variété et d'énergie; et enfin, ce chœur général : *O terreur! ô disgrâce!* où l'effroi, l'indignation et le désordre du peuple et des soldats sont exprimés avec une énergie pittoresque, dont nous ne pourrions donner qu'une faible idée. En général, la musique de M. Spontini est

pleine de verve et de mélodie ; et quand il sacrifie aux grâces, ce n'est jamais aux dépens du caractère dramatique. »

Le critique du *Journal de l'Empire* se perd dans des considérations sans fin et sans profit sur la collaboration du parolier et du musicien. « ..... L'association nécessaire d'un poète et d'un musicien pour les pièces lyriques est sujette à de grands dangers : si le poète remplit passablement sa tâche, quelquefois le musicien ne sait ce qu'il dit ; si, au contraire, le musicien se trouve par hasard être un Orphée, il arrive que le poète n'est qu'un Pradon. Ici, les deux associés sont d'accord ; la musique et le poème sont de niveau : le partage de gloire est égal. Il y en a qui veulent donner tout au musicien : cela n'est pas juste ; à chacun le sien. Le sujet est bien traité par le poète ; le musicien a bien choisi la couleur du sujet : le poète a indiqué des situations intéressantes ; le musicien les a rendues. On a justement applaudi de grands traits d'expression, de beaux effets dans les chœurs. Cette composition ne peut que faire honneur au talent de M. Spontini, et ajouter beaucoup à la réputation qu'il s'était faite par d'autres ouvrages. » — Remarquez, s'il vous plaît, que c'est là la partie musicale de l'article.

Dès le lendemain, *le Moniteur* s'empresse de constater le brillant succès. « Cette nouvelle et grande composition a été écoutée avec beaucoup de faveur : le style en a plu. On y a trouvé de la mélodie, du chant, et une expression forte et dramatique. La grande scène du second acte a été surtout universelle-

ment applaudie. » Quelques jours après, le critique développe son jugement et conclut en ces termes, après avoir accordé force éloges au musicien : « ..... Dans ce succès brillant, je ne vois qu'un écueil pour lui ; c'est qu'on va le bercer de cette idée qu'il a égalé tout ce que nous avons entendu de mieux, et laissé loin de lui tous ses rivaux : lui dire le premier est absurde ; lui laisser croire le second, injuste et dangereux. La musique de *la Vestale* a de belles parties, mais tout n'y est pas également digne d'éloges. Le récitatif laisse généralement à désirer plus de force et de vérité : notre prosodie peut encore être utilement étudiée par l'auteur... » La prosodie et rien que la prosodie : voilà bien où perce le bout de l'oreille de Suard, qui pouvait être un excellent juge en littérature, mais qui n'entendait pas grand'chose à la musique.

Ces restrictions intéressées et ces adroites réserves n'empêchèrent pas le public de courir en foule applaudir les admirables accents de cette tragédie lyrique et saluer l'avènement du compositeur qui allait prendre sur la scène française la place restée vacante depuis la mort de Gluck et le départ de Salieri. Spontini avait conquis d'un coup l'immortalité, — et il n'avait que trente-sept ans.

ROBERT LE DIABLE.

LE *MYSTÈRE* ET L'OPÉRA-COMIQUE

AVANT L'OPÉRA.

I.

LE *MYSTÈRE*.

L'opéra de *Robert le Diable,* devenu sérieux de comique et de gracieux terrible, était représenté à l'Académie de musique en novembre 1831, et, cinq ans après, à défaut de représentation possible, était publié à Rouen certain vieux *mystère* qui portait le même titre, qui découlait de la même légende, et qui, malgré ce double rapport, ressemblait aussi peu que possible à l'opéra. C'est pourtant le succès de celui-ci qui provoquait la résurrection de celui-là, et la réputation d'un type devenu populaire à la scène pouvait donner au vieux poème un semblant d'actualité. D'où provenait ce *Mystère de Robert le Diable?* D'un des répertoires des troupes de province, et sûrement d'un répertoire ou picard ou normand — le langage le prouve avec certains détails typiques, — mais c'est là

tout ce qu'on en peut savoir, et ce n'est guère, à coup sûr.

Il remonte évidemment aux premiers temps de ces représentations mi-profanes, mi-sacrées, et il s'en fallait bien, — lorsqu'il fut joué vers 1350, sous Philippe de Valois, — qu'on fût arrivé à toutes les merveilles de mise en scène qui allèrent en augmentant pendant près de deux siècles et qui distinguèrent ensuite tous les *mystères,* à finir par ce fameux *Mystère de la Passion,* donné à Valenciennes en l'an 1547 et dont on a pu voir une restitution exacte à l'Exposition universelle de 1878. Mais aussi, pour celui-là, la foule fut si grande des spectateurs accourus de France, de Flandre et des pays circonvoisins, que la recette monta à la somme de 4,680 livres, encore bien que les assistants payassent seulement un liard ou six deniers chacun.

Mais deux cents ans avant cette splendide exhibition, soit en plein quatorzième siècle, et lorsque éclot le *Mystère de Robert le Diable,* on s'en tenait encore à la mise en scène la moins compliquée. L'action entière se passait sur une seule et même place, à laquelle aboutissaient toutes les routes que devaient suivre les personnages et sur laquelle aussi s'ouvraient palais, maisons, chaumières, ermitages, d'où ils devaient sortir, où ils devaient entrer. Le « meneur du jeu », chargé de dire le prologue, expliquait du mieux qu'il pouvait toutes les localités souvent très disparates, et, pour qu'on s'y retrouvât mieux, on appliquait un écriteau sur chacune, ainsi qu'il est dit

au prologue du *Mystère de l'Incarnation,* joué à Rouen en 1498 :

> Afin d'ennuy fuir, nous nous tairons
> Présent (à présent) des lieux. Vous les pouvez connoistre
> Par l'escritel (écriteau) que dessus voyez estrè.

La légende de Robert, fils du Diable, ainsi transportée sur les tréteaux d'une troupe nomade, a-t-elle une origine historique? Question très controversée et sur laquelle il est bien difficile d'être fixé. Plusieurs répondent oui, et, d'après eux, le Robert du *mystère* serait Robert *courte-heuse, courte-jambe* ou *courte-botte,* — ainsi nommé à cause de sa claudication, — fils de Guillaume le Conquérant, duc de Normandie et roi d'Angleterre après l'invasion. D'autres, ou pour mieux dire, un autre réfute cette opinion en disant que le père de Robert est, dans le *mystère,* bien trop débonnaire, tranchons le mot, trop ganache, pour représenter le farouche Guillaume le Conquérant. Celui-là ne veut voir dans ce drame qu'une fiction avec des reflets d'histoire, et il trouve un point de départ beaucoup plus plausible dans certain roman, rimé d'abord, puis remis en prose alors qu'on put l'imprimer, et qui court encore aujourd'hui avec les colporteurs de la Bibliothèque bleue d'Épinal. Ce roman avait été résumé en un récit rimé, en un « dict », — c'est le mot de l'époque, — que les jongleurs colportaient de tous côtés, et ce « dict » bien plutôt que le roman paraît avoir engendré le *mystère.* Il en suit, en effet, beaucoup mieux toutes les phases et il en a le

dénouement : dans le roman, Robert, converti, se fait ermite ; dans le *mystère* et dans le *dict,* il épouse la fille de l'empereur.

Cette opinion est celle d'Édouard Fournier, qui avait creusé à fond le sujet avant de faire représenter ce *mystère* et de l'éditer. C'est au courant de l'hiver 1878-79 que ce *Mystère de Robert le Diable* fut représenté, certaine après-midi de dimanche, devant un auditoire passablement ébahi et dont les membres les mieux élevés se contentaient de bâiller. Et cependant, Édouard Fournier s'était donné la peine de faire auparavant une conférence très instructive, ainsi qu'il la devait faire sur un sujet qui lui tenait tant à cœur. Cette conférence, heureusement, n'a pas été perdue, et il l'a replacée en tête de ce *mystère,* dont il a publié le texte original avec une traduction en langage actuel, très habilement versifiée et très exactement : est-il besoin de dire que c'est sous cette forme rajeunie qu'on essaya de le représenter en ce beau théâtre de la Gaîté, à la fois auberge et caravansérail, où s'abrite et se ruine qui veut?

Le titre véritable est quelque peu long, comme on en va juger : *Miracle de Nostre Dame de Robert le Dyable, filz du duc de Normendie, a qui il fu enjoint pour ses meffaiz qu'il feist le fol sans parler et depuis ot Nostre Seigneur mercy de li, et espousa la fille de l'Empereur.* M. Fournier a bien fait de le raccourcir pour le rendre plus clair et aussi de diviser cette longue kyrielle de scènes en deux parties tout naturellement désignées : l'une, comprenant les atroces méfaits

de ce diable de Robert, sa résistance à son père et sa conversion sous la parole maternelle ; l'autre, son voyage de repentir à Rome, la pénitence bestiale qu'on lui impose, sa folie et son héroïsme à la cour de l'empereur, son mariage enfin avec la fille de l'empereur, qui recouvre la parole du coup. Et voilà pourquoi votre fille n'est plus muette.

En la première scène, le duc de Normandie, un brave homme de père, aussi peu énergique que grand prêcheur, cherche à ramener son fils au bien, mais celui-ci lui répond durement qu'il continuera à mener la vie de meurtres, vol et viol qui lui plaît :

Suis chevalier et ne veux l'être
Que pour ennuyer moine et prêtre,
Les battre, et prendre leurs joyaux.
En ont-ils de bons et de beaux ?
Vite avec moi je les emporte,
Et chez eux me conduis de sorte
Que rien n'y laisse. Grognent-ils ?
Ils se mettent en grands périls.
Au premier qui mon droit conteste
Je prends sa vie avec le reste.

Et comme Robert a sur son bonhomme de père l'avantage de mettre ses actes d'accord avec ses paroles, il court retrouver sur la place ses dignes compagnons Rigolet et Brise-Godet qui viennent de dépouiller un moine, mais qui l'ont simplement dépouillé, au grand regret de Robert qui lui aurait, dit-il, coupé les deux poings. Surviennent deux autres amis, Boute-en-Courroie et Lambin, et tous les cinq s'en vont piller telle

ferme et telle abbaye : le paysan et l'abbé sont trop heureux de guider eux-mêmes les bandits et de leur tout livrer afin d'avoir la vie sauve. Et Robert commande :

Vite, mettez-vous en besogne :
Brise-Godet, prends les premiers
De ces joyaux, toi les derniers,
Lambin, et toi, Boute-en-Courroie,
Enlève-nous cette monnoie.
Et toi ces bijoux, Rigolet,
Prends ainsi que Brise-Godet.
Que rien ne reste.

Après avoir tout mis à sac, les quatre voleurs et leur chef transportent leur butin dans la retraite de Robert, et celui-ci promet à ses hommes de ne les point abandonner, si fort que les seigneurs de Normandie le haïssent, si fort qu'ils souhaitent de le voir mort et damné.

C'est donc sans peur que je vous dis :
Si j'ai fait mal, je ferai pis.

Cependant tous les barons, vassaux du duc de Normandie, se rendent auprès de leur suzeraïn pour demander justice des forfaits perpétrés par son fils, et celui-ci, puisant quelque vigueur en leurs exhortations, envoie quérir Robert par deux truands, Gobaille et Huchon. Ces pauvres diables s'acquittent de la commission sans broncher, mais pour les payer de leur peine, Robert leur fait crever un œil à chacun

et les renvoie, ainsi dépareillés, en déclarant qu'il brave le courroux paternel. Le duc, tout surpris d'abord de voir ses gens revenir en si piteux état, prend une résolution virile et charge les deux borgnes d'aller proclamer partout le bannissement du fils coupable, la défense faite à quiconque de lui donner aide ou séjour et l'ordre de l'appréhender lui et ses complices, « si tant est qu'on le puisse prendre ». Cette réserve finale est prudente, car Robert n'est pas homme à se laisser garrotter sans jouer du couteau. Il entre en une colère terrible lorsqu'il apprend l'arrêt qui le frappe, et il se soulage en décollant de sa bonne épée de malheureux ermites qu'il trouve priant en un lieu désert.

Un peu calmé par ce nouvel exploit, il rencontre un valet duquel il apprend l'arrivée de sa mère au château d'Arques ; il se rend vite auprès d'elle et lui demande humblement :

Apprenez-moi d'où peut venir
Que je ne me puis abstenir
Du mal? Nul répit ne m'accorde,
Il semble que de moi déborde.
Dites, ne m'a-t-on pas caché
Que tous deux étiez en péché
Quand me conçûtes?

Sa mère lui confesse alors qu'en désespoir de n'avoir point de fils, après de longues années de mariage, elle avait demandé au diable ce que Dieu lui refusait. Son souhait fut exaucé, et tant qu'elle portait son fils

en ses entrailles, elle se sentait comme folle du démon et lui vouait ce fils à venir, tandis que le père, en homme sage et dévot, le recommandait à Dieu.

Cependant je lui répondais :
« Eh! qu'au diable puisse-t-il être
Si Dieu ne s'y veut entremettre,
C'est là que j'ai mis mon espoir :
Si de vous enfant puis avoir,
A lui le donne. Que vous dire
Après? Cela doit vous suffire :
Au diable étant ainsi donné,
Voilà comment vous êtes né
Tel que vous êtes.

Cette révélation contriste Robert, qui jure d'aller à Rome,

Souffrant tout : le chaud, la froidure,
La gêne, et couchant sur la dure,
Pour, s'il se peut, sa part gagner
De paradis.

Pour commencer, il se rend auprès de ses compagnons et les exhorte à suivre son exemple; mais comme les mécréants persistent à mener cette odieuse vie, pour les plus vite convertir au bien, il les tue tous quatre, et Lambin, et Rigolet, et Boute-en- Courroie, et Brise-Godet. Il retourne de là à la dernière abbaye qu'il a pillée et charge le prieur d'aller trouver le duc, son père, et de s'entendre avec lui pour réparer tous les méfaits que lui-même a commis, pour rendre à ceux qu'il a dépouillés leurs richesses et tré-

sors qu'on trouvera entassés en son repaire. Et quant à lui, il part pour Rome, ainsi qu'ira Tannhäuser.

Le pape accueille Robert le Diable, lui fait narrer ses méfaits, et n'en voulant juger lui-même, le renvoie aux bords du Rhône, devers

le prud'homme
Hermite, qui juge pour Rome
Tous les péchés.

Celui-ci lui fait raconter de plus belle son horrible existence et s'enferme en sa cellule pour consulter le Très Haut. A sa prière le Christ descend du Ciel avec sa mère, au bruit du concert des anges qui chantent « la grand'liesse en rondel », et il dicte son arrêt au pieux ermite ; après quoi il remonte au paradis, aux accords d'un nouveau rondel de louanges angéliques (1). L'ermite éveille Robert et lui commande, au nom de

(1) La scène se passe deux et trois fois au *Paradis*, et chaque fois que le Christ et Notre-Dame en descendent ou qu'ils y remontent, ils sont accompagnés par la chanson

Que devant nous, suivant l'usage,
Vous chantez quand vais en voyage
Avec mon fils.

Ainsi dit la Vierge en s'adressant aux anges Gabriel et Michel. Les scènes du *Paradis* sont les seules que M. Fournier se soit permis de supprimer au théâtre, des raisons de convenance ne permettant pas de mettre en scène le Christ et sa Mère. L'archange saint Michel et l'ange Gabriel, qui étaient déjà du *mystère*, prenaient leur place et on les voyait descendre par un escalier rudimentaire, ainsi qu'il était d'usage en ces drames primitifs.

Dieu, de contrefaire le fol, d'aller partout une massue au cou, de ne dire aucun mot, si grande envie qu'il en ait, et de manger seulement la viande qu'il pourra dérober aux chiens. Robert, qui a décidément tous les courages, accepte cette dure pénitence et s'en va courir le monde en singeant la folie.

Et voici qu'en la foule qui se presse devant le palais où dîne l'empereur, un fou s'agite et danse, qu'on raille et qu'on frappe sans qu'il souffle mot. L'empereur, émerveillé de son adresse et de sa patience, lui demande son nom : il répond en faisant la grimace. Le maître jette des os à son chien favori Louvet : le fou les happe et se bat avec la bête pour les garder ; il attrape les croûtes de pain lancées au chien et partout où le chien court et se pose, il court et se pose aussi. Un grave message vient déranger l'empereur de cet amusant spectacle : il faut courir sus aux Sarrasins qui menacent l'empire. Et tandis que tous les chevaliers s'arment, l'ange Gabriel s'en vient trouver Robert au nom de Dieu et lui commande d'aller se battre après avoir revêtu une armure toute blanche qu'il trouvera enfouie en un pré vert. Les Païens sont mis en déroute et l'empereur cherche à savoir, pour lui témoigner sa reconnaissance, quel est le combattant inconnu qui lui a fait gagner la bataille. Le fou a bien du sang au visage et l'empereur croit tout bêtement qu'il aura reçu quelques horions de la populace; mais la fille de l'empereur paraît, muette de naissance, qui montre le fou du doigt. L'empereur comprend assez mal ce langage, mais la gouvernante le lui explique :

Ici la vérité l'appelle,
Sire! Vous montrer que celui
Qui vainquit pour vous aujourd'hui,
Est ce malheureux en guenille,
Voilà ce que veut votre fille;
C'est ce fol, oui...

L'empereur hausse les épaules et commande à la gouvernante de mieux veiller désormais sur la raison de son élève; après quoi l'empereur et les chevaliers se mettent à table pour célébrer leur victoire en buvant. Mais voilà-t-il pas que les Sarrazins reprennent l'offensive et qu'il les faut battre encore. Un chevalier, toujours le même, se distingue en la mêlée et l'empereur l'envoie quérir par un de ses officiers. Mais celui-ci ne peut l'atteindre, et pour le mieux arrêter, il le frappe de sa lance qui se brise en deux : le chevalier disparaît dans la foule. Ébahissement de l'empereur, qui veut retrouver ce héros à toute force, et qui fait crier partout qu'il donnera sa fille et la moitié de l'empire à qui pourra montrer des armes blanches et (preuve plus convaincante) un fer de lance rompu dans la cuisse.

Que fait alors certain sénéchal, plus désireux de l'empire qu'amoureux de la princesse? Il se blesse à la cuisse, revêt une armure blanche et se présente à l'empereur comme le chevalier qui l'a sauvé d'une défaite certaine. A cette imposture, la pauvre muette recouvre la parole, et devant toute la cour, devant le pape appelé de Rome et venu pour célébrer ce mariage, elle dénonce la fourberie du sénéchal et proclame la vail-

lance surhumaine du pauvre fol en montrant le fer de lance qu'il avait caché dans la terre et qu'elle a su déterrer elle-même. A cette nouvelle, le pape et l'empereur se rendent en grand cortège au misérable chenil où Robert couche avec les chiens, et ils lui adressent force compliments auxquels le fou répond par des grimaces et des lazzi. Mais entre-temps le Christ et la Vierge étaient redescendus du ciel, avec leurs anges toujours chantants, et s'en étaient venus trouver l'ermite du Rhône pour lui dire que Robert avait suffisamment expié ses crimes et qu'il pouvait le relever de sa pénitence en lui rendant son rang et sa raison ; l'ermite part aussitôt et arrive juste au moment où le fou fait la nique à

Ces deux moitiés de Dieu : le Pape et l'Empereur.

Il arrête aussitôt cette comédie bestiale, révèle la naissance princière du meurtrier repentant, et l'unit à la fille de l'empereur. Le pape, alors, pour terminer dignement la fête, ordonne aux clercs présents de célébrer les louanges de la Vierge, à l'indulgence de laquelle on doit le pardon du coupable ; — et tous de chanter en chœur :

Vierge ! chez qui n'est rien amer,
Lorsque, par vous, Dieu se fit homme,
Vous nous avez tirés d'enfer,
Et de fange, où mangeant la pomme,
Adam qui venait d'y tomber,
Allait aussi nous embourber.

ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Les Portes seront ouvertes à 6 heures. ON COMMENCERA A 7 HEURES PRECISES.

Aujourd'hui Lundi 21 Novembre 1831,

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

ROBERT LE DIABLE,

Opéra en 5 actes.

CHANT : Messieurs Ad.-Nourrit, Levasseur, Prévost, Alexis, Ferdinand-Prévôt, Massol, Lafont, Pouilley, Trevaux, Vartel, Hurteaux ; Mmes Cinti-Damoreau, Dorus, Lavry.

DANSE : Mrs Perrot, Simon ; Mmes Noblet, Legallois, Montessu, Julia, Taglioni, Alexis, Leronx, Perceval, Louisa, Roland.

Les Loges et Billets ayant été loués et pris à l'avance le Public est prévenu que les Bureaux ne seront point ouverts.

LES ENTRÉES DE FAVEUR SONT SUSPENDUES.

En vertu de l'Ordonnance de police, en date du 30 août 1831 *le Public est prévenu que tout Billet acheté sur la voie publique sera refusé au Contrôle.*

S'adresser pour la location des loges, au bureau de la location de l'Académie Royale de Musique, rue Grange-Batelière, Hôtel-Chessel.

LE BUREAU DE LOCATION RESTE OUVERT JUSQU'A CINQ HEURES.

Il n'y a véritablement qu'un seul point de contact entre le *mystère* et l'opéra : la naissance de Robert, conçu des œuvres du démon. Tout au plus en pourrait-on découvrir un second dans le mutisme absolu de la princesse qu'épouse Robert, laquelle parle encore moins dans l'opéra que dans le *mystère*. Mais ce n'est là qu'un rapport négatif. En revanche on peut observer combien les mêmes traditions, les mêmes signes distinctifs, se retrouvent dans les mythes des pays scandinaves et les *mystères* des pays francs. Ce pèlerinage de Robert, allant à Rome pour obtenir rémission de ses péchés, est identique à celui de Tannhäuser, et l'armure blanche est la même qui couvre le chevalier au cygne, Lohengrin : ici et là, ces blanches armes semblent marquer la puissance supérieure du héros purifié par une vie solitaire et dont la vertu fait la force. Ajoutez que cette façon de récompenser la vigueur physique et le courage à la guerre par le don d'une princesse et d'une moitié d'empire, que cette proclamation solennelle aux quatre coins de l'horizon et cette attente anxieuse d'un héros presque surhumain, se retrouvent identiquement dans la légende du chevalier au cygne et dans celle du chevalier normand.

II.

L'OPÉRA-COMIQUE INÉDIT.

Scribe, assurément, ne se doutait pas qu'il y eût un *mystère* de ce nom, ni surtout qu'on dût faire un jour

des gloses à ce sujet, lorsqu'il composait de franc jeu son livret de *Robert le Diable*. Et cependant il semblait soupçonner quelle mine féconde était le moyen âge pour les conceptions dramatiques lorsqu'il tirait de la légende de Robert le Diable et de la vieille chanson du comte Ory le sujet d'un opéra-comique et d'un vaudeville. L'un et l'autre sont devenus opéras par la suite, et l'on sait comment Scribe a opéré cette métamorphose du *Comte Ory*, puisqu'il a été représenté et publié sous ses deux formes ; mais il n'en va pas de même avec *Robert*. Personne ne s'occupe de l'opéra-comique alors que tout le monde connaît l'opéra. C'est qu'il n'existe peut-être qu'une seule copie manuscrite du premier scénario de *Robert le Diable*, et qu'elle avait été tenue jusqu'alors sous le boisseau. Elle a passé dernièrement en vente publique, et le propriétaire actuel a bien voulu nous le communiquer (1).

Le cadre et les épisodes principaux sont identiquement les mêmes que dans l'opéra ; la coupe seule diffère avec quelques scènes de détail. La physionomie de la pièce n'est sensiblement modifiée qu'au début du troisième acte, devenu le cinquième dans l'opéra, et cela par la présence de Raimbaud, qui en sa qualité de trial, a un rôle aussi important que Bertram : il ne pouvait dès lors disparaître au milieu de la pièce et il reste

(1) Cette copie renferme çà et là de courtes observations de Meyerbeer, et beaucoup de suppressions, additions et corrections de Scribe, mais elles ne portent que sur le premier acte. Il semble que la révision de ce manuscrit a dû être abandonnée aussitôt qu'on résolut de traiter le sujet en grand opéra.

pour l'égayer jusqu'à la fin par ses naïvetés. Il appelle toujours sa fiancée « Mam'selle Alice » et lui tient à peu près ce langage : « Je vous demande un peu si on a jamais vu un enragé pareil!... s'introduire la nuit dans la chambre d'une princesse et à la veille de ses noces encore... Il y a là de quoi faire trembler tous les maris de la Sicile. C'est demain que le conseil s'assemble... des juges sévères, inexorables... tous gens mariés ; mais il faut espérer qu'avec des protections il en sera quitte pour une prison perpétuelle... Et en conscience, c'est assez juste... Il faut aussi qu'on soit un peu sûr de sa femme et qu'on puisse dormir tranquille, du moins la nuit. Enfin, moi-même, s'il faut vous le dire, je n'étais pas sans inquiétude, moi un Normand, un compatriote... Et voilà pourquoi ce matin, mam'selle Alice, je vous ai fait tant de peine en refusant de vous épouser. »

Ne reconnaissez-vous pas là l'éternel dialogue des paysans nigauds d'opéra-comique avec les rusées villageoises qui les mènent par le bout du nez? Et cependant Raimbaud fait fausse route, et ce n'est pas Robert, c'est bien plutôt Bertram qui guignerait la paysanne normande. « Ah! vous me faites horreur ! s'écrie Alice à la fin de la scène parlée qui est devenue le duo de la Croix. — Oui, d'abord, reprend Bertram. Mais on s'y fait, bien d'autres te le diront... et si tu voulais, Alice... il n'y a pas de femme au monde qui n'envie ton sort... il n'y en a pas... mais je me tais... C'est Raimbaud, ton futur, et je respecte ses droits. »

Mais prenons au commencement. La pièce s'ou-

vrait pareillement par une scène de buveurs et de jeux, par l'arrivée de Raimbaud qui chantait sa ballade et ne devait la vie qu'à l'intervention d'Alice. Ici, une longue scène dialoguée entre elle et Robert, qui, pour payer ses dettes, n'imagine rien de mieux que d'écrire à la duchesse Berthe, sa mère, afin qu'elle lève un impôt extraordinaire sur les bourgeois de Rouen. Et comme Alice se récrie : « Cela t'étonne bien, lui disait-il, ce n'est pourtant pas la première fois que cela arrive... Ils m'aiment tant, qu'en les menaçant de mon retour, la crainte les rendra généreux. C'est un impôt comme un autre, un impôt par frayeur. » Alice lui révèle alors la mort de sa mère — sans chanter — et disparaît à l'arrivée de Bertram. Là, trois couplets, dont le dernier alterné vers par vers entre Robert et Bertram, sur les diverses façons d'entendre le vrai bonheur.

Sur un souhait de Robert, Bertram attire la princesse aux lieux où ils sont ; et c'est ainsi que les deux premiers actes n'en faisaient qu'un. Alice accourt annoncer que la princesse Isabelle, primitivement appelée Isoline, va s'arrêter là un instant — comme toutes les princesses d'opéra-comique, comme celle de *Jean de Paris* au passé et celle de *Lalla Roukh* au futur, — avant de se rendre au tournoi. Ici, deux courts couplets d'Alice saluant la princesse et lui remettant un billet de Robert, grand air de celle-ci et couplets de réponse à Alice, puis le grand duo d'Isabelle et de Robert, et enfin le tournoi. La lutte a lieu dans la coulisse et tous les personnages en scène en

suivent anxieusement les péripéties. On appelle à grands cris Robert qui ne répond pas, Alice effrayée court à sa tente et le trouve accablé par un sommeil léthargique : Robert s'éveille alors et demande ses armes, mais au moment où il s'élance au combat, retentissent des cris de victoire annonçant la fin du tournoi. Robert va pour se tuer sous les yeux d'Isabelle : il en est empêché par le démon.

Au second acte, les rochers de Saint-Irène. En dialogue, le futur duo : *Ah! l'honnête homme;* en monologue parlé de Bertram, la future scène de la valse infernale ; en dialogue aussi, la scène de la Croix entre le diable et Alice après que celle-ci a dit ses couplets : *Quand je quittai ma Normandie.* Ensuite, une scène gaie afin de faire diversion. Des paysans, des Siciliennes, des lazzaroni conviés par Raimbaud à venir boire avec lui les écus du seigneur Bertram, descendent de la montagne et remplissent la scène; chants et danses, étourdissement de Raimbaud qui fait son petit Zampa, qui prend la taille aux filles et leur chante une galante tarentelle ; inquiétude et jalousie d'Alice qui suit tout ce manège cachée dans un bosquet et qui s'efforce en vain d'arrêter Raimbaud ainsi roulant dans l'orgie.

L'entrée de Robert sombre et méditatif interrompt brusquement ces fêtes. Ici, un court quatuor, qui deviendra le trio sans accompagnement de l'opéra, par la disparition de Raimbaud ; ensuite, une scène parlée, où Alice, allant pour indiquer à Robert son mauvais génie, en est empêchée par Bertram qui la me-

nace de faire mourir aussitôt Raimbaud sous ses yeux; puis, quand elle s'est sauvée afin de ne pas se trahir, une longue scène qui deviendra le duo : *Des chevaliers de ma patrie...* Robert n'a même pas la peine d'aller cueillir le rameau magique, et Bertram le lui remet de la main à la main; Robert l'agite et se trouve transporté dans la chambre de la princesse. Ce deuxième tableau, formant le finale de l'acte, et qui est tout en musique, renferme exactement les mêmes scènes que le quatrième acte de l'opéra : même duo, même cavatine, même chœur final, — avec Alice et Raimbaud en plus. Ce n'est pas que Meyerbeer les ait supprimés; tous deux devraient reparaître et sont marqués dans la partition, mais on ne les voit jamais : Alice reste en sa loge et Raimbaud a déjà gagné son lit.

Le troisième acte se passait dans une masure à demi ruinée où Alice et Raimbaud ont trouvé gîte; ils attendent le jugement qu'on va rendre sur Robert, coupable de s'être introduit sans crier gare dans les appartements de la princesse. Ici, la scène et le duo comique obligés entre le trial et la dugazon; Alice, ne voulant rien garder des présents de Bertram, force son fiancé à jeter ses écus dans la rivière, et celui-ci, tout penaud, lance ce trait final :

Quelles indignes trames!
Mon destin, je l'ai toujours dit,
Est d'être ruiné par les femmes!

Robert arrive. Il a été tiré de prison par Bertram, lequel lui a recommandé d'aller retrouver Raimbaud, et

C'
à
de
du

surtout de ne pas défier le prince de Palerme à un nouveau combat. Robert a promis, mais il n'a pas tenu sa promesse; il a couru défier son rival, s'est battu en champ clos et a eu le dessous. Il appelle alors Bertram à son aide, et c'est dans un duo entre Alice et lui que se trouve l'andante : *O divine harmonie,* sur une mélodie religieuse qu'on entend au loin; seulement ce n'était pas encore un chœur de moines, c'était une simple phrase religieuse, et pour l'amener, Raimbaud avait eu soin de dire, en partant, qu'il allait faire préparer son mariage avec Alice, en la chapelle voisine. Avec Scribe, aucune phrase n'est inutile, aucun détail n'est superflu.

Bertram accourt pour reconquérir Robert. Alice les laisse complaisamment seuls afin qu'ils puissent se faire leurs révélations de famille, — en dialogue, au lieu de l'air de Bertram qu'on ne chante jamais, — puis elle rentre au moment décisif, et alors commence le trio final, exactement le même que dans l'opéra. Même catastrophe aussi : engloutissement de Bertram, évanouissement de Robert qui reprend ses sens pour voir la princesse lui offrir tendrement son cœur et sa main. On ne devait pas les voir se marier aussitôt, mais au fond du théâtre, au milieu des nuages, apparaissait une femme vêtue de blanc, toute brillante de lumière et étendant la main sur Robert comme pour le bénir.

On peut voir par là quelles modifications Scribe a apportées au canevas primitif pour transporter son *Robert le Diable* en la place et dans le cadre qui lui

convenaient. C'est, dit-on, l'insuffisance des artistes de l'Opéra-Comique qui décida les auteurs à porter leur ouvrage à l'Opéra, tout comme l'insuffisance de Dabadie décidera Meyerbeer à transformer Bertram pour confier le rôle à Levasseur ; mais il est bien permis de croire aussi que les deux mêmes auteurs, renommés plus tard pour leur remarquable sens des nécessités de théâtre, avaient dû discerner combien ce mélange de pathétique et de jovial, de nigauderie paysanne et de malfaisance démoniaque donnerait à leur pièce un caractère hybride. Il valait mieux que ce fût tout l'un ou tout l'autre. Aussi, dans les remaniements rendus nécessaires par ce changement de front, deux personnages surtout furent modifiés, et Bertram gagna tout ce que perdit Raimbaud. Le rôle d'Alice aussi changea d'allure et prit un accent dramatique qu'il était loin d'avoir ; mais le ténor et le soprano restèrent à peu près ce qu'ils étaient : Isabelle et Robert ne subirent donc pas d'altération sensible et demeurèrent avant tout des amoureux.

Ce qu'il y a de moins diabolique dans *Robert le Diable*, on l'a souvent remarqué, c'est Robert lui-même. Et cela vient de ce que le librettiste, en voulant rendre son héros sympathique ainsi que doit l'être tout ténor, ne lui laisse commettre que des peccadilles insignifiantes. Que Robert joue et perde, qu'il essaie même d'abuser de sa maîtresse, qu'il aille cueillir un rameau magique à l'heure de minuit, qu'il se parjure enfin, qu'il se donne au diable, — et notez que je lui fais bonne mesure, — vétilles que tout cela auprès

des épouvantables forfaits, des monstrueux attentats, des meurtres odieux que lui attribue généreusement la légende et qu'on retrouve indiqués en la première moitié du *mystère*. Atténuation absolument nécessaire, il faut bien le dire, eu égard à l'esprit susceptible et gouailleur de notre société, que les crimes horribles du Robert de la légende dégoûteraient par trop ou feraient par trop rire.

Telles sont les lois changeantes de l'optique théâtrale, et il les faut bien observer. On les observe même inconsciemment en écrivant à telle ou telle époque, et le public contemporain ne se rend nullement compte des concessions ainsi faites à ses délicatesses plus ou moins justifiées, à son goût plus ou moins épuré. On les perçoit mieux au bout de quelques années, surtout lorsque apparaît en pleine lumière un point de comparaison jusqu'alors perdu dans la nuit des temps. On discerne alors quelle altération tel ou tel type légendaire a subie avec le temps, et force est d'avouer qu'un prince à demi barbare comme Robert, qu'un héros de la force brutale tel que lui devient un bien petit garçon en traversant les siècles. Le loyal chevalier d'aujourd'hui, qui respecte une femme et tremble en profanant une sépulture, est-il autre chose qu'un tendre et doux mouton auprès du malandrin, du brigand, de l'assassin d'il y a cinq cents ans? Tel père, tel fils : le diable, vieux, se fait ermite, et Robert le Diable, en vieillissant, n'est plus qu'un bon diable de Robert.

INGRES MUSICIEN.

I.

L'AMATEUR ET L'EXÉCUTANT.

Il n'est personne qui ne sache que l'auteur de la *Stratonice* aimait la musique presque autant que la peinture, personne qui n'ait entendu raconter avec quel plaisir il troquait le pinceau contre l'archet, pour affirmer son talent sur le violon auprès des gens mal avisés qui ne le croyaient pas sur parole. Mais bien peu savent au juste quelle large place la musique tenait dans la vie de notre grand peintre et combien il l'aimait passionnément ; nul ne pourrait mieux l'exprimer que lui-même et en termes plus chaleureux.

Ingres avait d'abord partagé son temps entre la musique et la peinture, qui lui procurait quelques ressources pour alléger les charges de sa famille, et l'on put se demander s'il deviendrait finalement peintre ou musicien. Peu s'en fallut même que, par une étrange méprise, le premier ne fût sacrifié au second.

Le jeune musicien de la chapelle de l'évêque de Montauban, devenu violoniste au théâtre de Toulouse,

obtint certain jour un tel succès en exécutant un concerto de Viotti, que, sans une volonté bien arrêtée de sa part, son père, qui préférait sans doute en secret un art dont l'étude n'excluait pas, dès le début, quelque rémunération pécuniaire, l'aurait peut-être décidé à se vouer exclusivement à la musique ; mais un irrésistible penchant l'entraînait vers l'art pictural.

Ce détail est bon à rappeler, car il prouve que Ingres avait véritablement reçu une éducation musicale assez solide pour devenir artiste de profession, s'il l'avait voulu ; mais alors même que la vocation du génie l'eut emporté sur celle du talent et qu'il se fut voué à la peinture, l'art musical lui fournit toujours les plus douces distractions et tint dans sa vie une place si importante, qu'il en parle d'abondance dans ses lettres et jusque dans ses notes intimes.

M. Henri Delaborde a précisément colligé les pensées manuscrites du maître dans son bel ouvrage : *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, mais il s'est contenté de les transcrire sans y ajouter aucun commentaire négatif ou approbatif. Entre toutes, celles qui ont trait à la musique ont, sinon un intérêt très vif, au moins un piquant particulier, surtout lorsqu'on examine à fond l'idée exprimée d'une façon sommaire et qu'on la confirme ou qu'on la discute avec pièces à l'appui.

La musique ! quel art divin, honnête ! car la musique a aussi ses mœurs. L'italienne n'en a que de mauvaises : mais l'allemande !

En musique, comme dans tous les autres arts, il n'y a pas de grâce sans la force.

La force est une qualité nécessaire, un grand véhicule dans les œuvres d'art; mais bien peu qui l'aient réellement, car pas trop n'en faut.

Lulli, plus efféminé que Rameau, a quelquefois été grand, et Rameau, quoiqu'en général majestueux, a sacrifié aux grâces et à la volupté. Le premier a été regardé, même par les Italiens, comme un compositeur de tréteaux, tandis qu'ils admirèrent et firent passer dans leur langue quelques opéras du second, qui était Français. De même, j'ai vu à Rome une simple valse de Mozart suspendre et charmer pendant plus de quatre ans tous les chantants et toutes les chantantes du pays. Ne serait-ce pas là tout à la fois la meilleure preuve du talent de Rameau comme du génie de Mozart, et la plus claire réfutation du système du stoïcien (Rousseau), qui nous dénie une musique?

Il y a beaucoup à reprendre dans ce paragraphe, qui contient autant d'erreurs que de vérités. D'abord, le parallèle entre Lulli et Rameau est trop subtil et serait absolument démenti par l'étude de leurs ouvrages. Chacun d'eux fut, en son temps, un musicien de premier ordre et a puisé dans la force de la déclamation ses effets les plus grandioses. Rameau, auquel Ingres ne reconnaît que du talent, est un des plus grands génies musicaux qui aient jamais existé, et chacun de ses chefs-d'œuvre, *Castor et Pollux, Dardanus, Hippolyte et Aricie,* renferme mieux qu'en germe le style noble et pathétique, les superbes récits et les élans tragiques dont on fait exclusivement honneur à Gluck.

Ingres parle avec complaisance de la vogue obtenue à Rome par une valse de Mozart. Le grand composi-

teur ne fut cependant jamais compris par le peuple qui se dit le plus musicien de la terre, et Stendhal nous a conservé le souvenir du triste *fiasco* éprouvé autrefois à Rome par *Don Giovanni*. Les Romains n'ont pas changé d'avis depuis lors et dans l'hiver de 1874, ils accueillirent encore avec une froideur significative le chef-d'œuvre de Mozart. Weber, d'ailleurs, n'est guère mieux apprécié d'eux que Mozart. Voilà onze ans, pas davantage, que les amateurs romains ont compris *le Freischütz* — c'était à la fin de 1873, — mais il s'en faut bien que l'opéra romantique de Weber soit acclimaté sur la terre italienne, car peu après avoir été accepté à Rome, il échouait piteusement à Venise — au mois de mars 1875.

Double fait passablement instructif et qui confirmerait l'opinion suivante, à supposer qu'elle eût besoin d'être appuyée. C'est que les véritables chefs-d'œuvre de la musique peuvent, longtemps après leur apparition, être encore méconnus par certaines gens, être exclus de certains pays, sans qu'il en résulte rien de dommageable pour le compositeur : il retirerait plutôt de cette proscription aveugle un surcroît d'honneur. Le dédain persistant des Romains à l'égard de Mozart, comme leur intelligence tardive du chef-d'œuvre de Weber, ne fait de tort qu'à eux-mêmes, et ne nuit pas plus à ces maîtres que notre blâme et nos quolibets n'ont nui ni ne nuiront à tel autre grand compositeur, mort ou vivant.

Vive *Don Juan*, chef-d'œuvre de l'esprit humain ! Vive Mozart,

le dieu de la musique, comme Raphaël est le dieu de la peinture! Vive Gluck, ce déclamateur, le seul qui, parmi les modernes, ait chaussé le cothurne grec! Et vive cet homme extraordinaire qui, sans être aucun des deux autres, a transporté à lui seul, par son terrible génie, son art indompté et sublime à d'autres bornes!

Adorons toujours avec la même ferveur et la même passion Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, notre Raphaël en musique. On a beau dire, tout ce qui n'est pas ces hommes vraiment divins, cloche à leurs côtés. On y revient constamment : leurs beautés sont tellement inépuisables, qu'on croit toujours les entendre pour la première fois, et la dernière est toujours la plus belle..., mais jamais rien d'italien! Au diable! ce commun, ce trivial, où tout, jusqu'à « Je te maudis », se dit en roucoulant!

Ces symphonies de Beethoven sont grandes, terribles, et aussi d'une grâce et d'une sensibilité exquises, celle en *ut* surtout; mais elles sont toutes belles, et les petites se font toujours plus grandes. Et Haydn! le grand musicien, le premier qui a tout créé, tout trouvé et tout appris aux autres! Est-ce que je suis vieux? Mais c'est celui vers lequel je reviens toujours avec plaisir et calme, comme le pain dont jamais on ne se lasse.

On m'a raconté que Beethoven se promenait souvent seul aux environs de Vienne, pour se livrer à ses inspirations; il était presque sourd. Un jour, il s'était agenouillé sur un chemin pour écrire ce qu'il venait de composer. Un convoi survient, suivi d'un nombreux cortège : Beethoven reste immobile. Les préoccupations de son génie, non moins que sa surdité, le rendent étranger à tout ce qui se passe autour de lui; mais on l'avait reconnu. Le cortège et le convoi s'arrêtent : « Attendons qu'il ait fini, » s'était-on dit unanimement; et l'on attendit en effet que Beethoven se fût relevé.

Quel bel hommage rendu à ce grand homme! C'est que le génie en travail est en communication avec Dieu même. Voilà ce qu'on sent à Vienne, chez un peuple éminemment religieux; voilà

pourquoi ce peuple a pu, sans impiété, faire incliner un mort devant un vivant.

Ce dernier trait semble un peu trop rentrer dans le domaine du roman, mais ces différents paragraphes, pris ensemble, sont également remarquables par la justesse de la pensée et le bonheur de l'expression, à part, peut-être, une explosion d'admiration trop vive pour Haydn, qu'on peut apprécier et louer à sa valeur, sans le mettre sur le même rang que Beethoven : le parallèle serait trop dangereux pour le musicien favori d'Ingres. Cette explosion d'enthousiasme pour Haydn atteint au suprême degré dans les notes suivantes, qui débutent au moins par une pensée comparative vraiment belle en sa vulgarité :

Pour quiconque étudie la musique, que les œuvres d'Haydn soient le pain quotidien! Beethoven, certes, est admirable; il est incomparable; mais il n'a pas la même utilité qu'Haydn : il n'est pas nécessaire.

Haydn n'a pas fait de chef-d'œuvre : il n'a pas son chef-d'œuvre. Je le crois bien! il est chef-d'œuvre partout.

Les musiciens de génie savent seuls plaisanter. Méhul plaisante dans *l'Irato;* mais il plaisante en Dieu : c'est Jupiter qui badine.

Il y a bien des observations à faire sur ce petit paragraphe, et le grand peintre se laisse emporter un peu loin par la chaleur enthousiaste, on pourrait presque dire par la frénésie avec laquelle il parle de la musique. Certes, Méhul est un musicien de génie, et c'est, avec Rameau et Berlioz, avec Boieldieu dans un genre plus tempéré, l'un des quatre plus grands mu-

siciens qu'ait produits la France. Mais la puissance dramatique de Méhul et les inspirations grandioses de *Stratonice* et de *Joseph* ne prouveraient rien et ne pourraient rien faire préjuger pour sa verve comique et sa gaiété communicative. Et, de fait, ces qualités si essentielles dans un opéra comique ou bouffon, brillaient assez peu dans *l'Irato*. Le succès de cet opéra fut assuré surtout par les circonstances dans lesquelles il se produisit, et par le secret que le compositeur garda pour le faire attribuer à quelque musicien bouffe italien.

Il fallait, semble-t-il, une assez forte dose d'ignorance ou d'ingénuité aux amateurs du temps pour se laisser prendre au piège ; car la partition de Méhul ne renferme vraiment qu'un morceau, non pas gai ou bouffon, mais simplement agréable et léger, le fameux quatuor : *O Ciel! que faire?* L'ouvrage, vu d'ensemble, paraît aujourd'hui singulièrement terne, et Méhul n'est parvenu qu'à amincir son inspiration sans la rendre le moins du monde comique ou amusante. Quant à la pièce, elle ne supporte plus la représentation, et le dernier essai qu'en a fait M. Pasdeloup au Théâtre-Lyrique, en 1868, a bien prouvé qu'il ne restait de cet opéra si vanté qu'un seul morceau, dont la véritable place est au concert.

Et quoi qu'ait pu dire Ingres, il en devait être ainsi. Il faut avoir du génie pour plaisanter en musique, d'accord, mais le génie de la musique gaie, est nullement le génie de la musique sévère. Il est très rare de rencontrer des musiciens possédant à un degré à peu près égal le double génie comique et pathétique, tendre et

grandiose, léger et terrifiant. Et cette limitation des forces créatrices à un seul genre n'est nullement un signe d'infériorité, mais simplement une loi de nature à laquelle on ne trouve que de très rares exceptions, si l'on reste dans les limites du vrai génie; car, si l'on descend jusqu'au talent, le point de vue change, et l'on compte alors quantité de musiciens qui, s'étant également exercés dans les deux genres, y ont obtenu de semblables succès avec force ouvrages d'égale valeur.

Pour nous en tenir aux compositeurs de génie, il est bien avéré que la plupart de ceux qui ont atteint le suprême degré du pathétique et du terrible, avaient à l'occasion, la plaisanterie musicale assez peu légère et badinaient avec un tonnerre, — comme Jupiter. Si Méhul n'est pas franchement gai ni comique dans *l'Irato,* c'est précisément parce qu'il a pu s'élever aussi haut dans *Joseph;* si Rossini, Berlioz et Wagner ont composé *il Barbiere, Béatrice et Bénédict* et *les Maîtres chanteurs*, ce n'est pas *parce qu'ils* ont, mais *quoiqu'ils* eussent écrit *Guillaume Tell, les Troyens* et *Lohengrin.*

Ingres, comme toute personne sérieusement éprise de l'art musical, goûtait le plus vif plaisir à faire, à entendre de la musique de chambre, et éprouvait une répulsion instinctive pour la *virtuosité.*

Je ne vais plus dans les concerts, qui fatiguent trop mes nerfs; mais j'aime le quatuor de chambre et la musique de piano. Avec cet instrument, la musique vient toute seule à la lecture. C'est là qu'on la goûte, qu'on la savoure... Mon excellente Delphine em-

bellit ma solitude presque tous les soirs par les sonates du divin Haydn, qu'elle dit non pas *à la virtuose,* ce que je déteste, mais dans le vrai sentiment musical.

— « Et je l'accompagne quelquefois ; » ajoute-t-il avec une douce satisfaction.

Ingres traite aussi des choses de la musique dans quelques-unes de ses lettres ; il y parle à diverses reprises de jeunes musiciens prix de Rome qu'il avait alors sous sa direction à la villa Médicis, et qu'il devait retrouver plus tard à ses côtés, à l'Académie des beaux-arts. C'est ainsi qu'il écrivait à M. Varcollier, le 25 mars 1835 :

Une chose me manque pourtant, je suis sans musique par le manque de ma grande caisse, dont je suis privé encore. Heureusement la Providence est grande. Elle a eu pitié de moi en prolongeant le séjour à Rome d'un pensionnaire musicien compositeur, nommé Thomas, jeune homme excellent, du plus beau talent sur le piano, et qui a dans son cœur et dans sa tête tout ce que Mozart, Beethoven, Weber, etc., ont écrit. Il dit la musique comme notre admirable ami Benoît, et la plupart de nos soirées sont délicieuses. Vous avez tout au Conservatoire ; que vous êtes heureux ! Moi, j'en ai de sublimes extraits, que je puis, ce qui n'est pas peu, réentendre deux ou trois fois, si je veux. En vérité, je crois que pour bien connaître un chef-d'œuvre, c'est au piano qu'il faut l'entendre. Vous êtes de mon avis, je le sais. Vous voyez que je me dore la pilule et que je me console comme je peux.

En arrivant à Rome, en 1834, Ingres trouva installés à l'École, comme pensionnaires musiciens : Berlioz et Montfort, prix de 1830 ; Eugène Prévost, de 1831 ; Ambroise Thomas, de 1832 ; Thys, de 1833 ; il y vit successivement arriver, jusqu'en 1840, MM. Elwart,

Ernest Boulanger, Xavier Boisselot, Besozzi, Georges Bousquet, Gounod et François Bazin. Tous ceux qui vécurent à l'Académie de Rome, depuis le mois d'août 1834 jusqu'au mois de mai 1841, conservèrent de ce temps le meilleur souvenir, se rappelant sans rancune les brusqueries de ce maître bourru et violent, mais honnête et convaincu, et prenant plaisir à raconter les boutades de cet homme fantasque, orgueilleux, bizarre et parfois singulièrement naïf. De ces naïvetés, Charles Blanc en raconte une, d'un caractère héroïcomique, qui suffira à faire juger l'homme et le directeur :

« Pendant qu'il était directeur, le choléra s'était déclaré à Rome, et les malades y mouraient par centaines, sans que M. Ingres en sût rien. Sa femme, dans son aveugle affection pour lui, le lui avait rigoureusement caché et avait soustrait tous les journaux où il aurait pu apprendre ce que lui seul dans Rome ignorait. Un jour, en montrant l'horizon à MM. Lefuel, Famin et autres, du haut du Pincio, Ingres leur disait : « Voyez « quelle belle ville! quel climat! quel beau ciel!... — « Oui, dit M. Famin, c'est un climat adorable, en « effet; il est mort hier deux cents personnes du cho- « léra!... — Du choléra! s'écria Ingres; comment! « le choléra est dans Rome, et on ne m'en a rien dit! » A l'instant même, le directeur convoque tous les pensionnaires et, en leur présence, il inflige le blâme le plus sévère à Mme Ingres, pour lui avoir laissé ignorer ce qu'il était de son devoir de connaître, et faisant des excuses solennelles à l'Académie, il promet, pour son

compte, de ne pas quitter son poste. On vient ensuite à parler de la maladie et des moyens de s'en préserver. Les journaux publiaient, suivant l'usage, des prescriptions hygiéniques et ne manquaient pas de recommander l'abstinence de fruits, le régime, la distraction. « Messieurs, dit Ingres, vous savez que le meilleur préservatif contre le choléra est de s'égayer l'esprit, de se distraire... Eh bien, puisque nous sommes tenus de nous amuser, nous nous réunirons ici tous les soirs, si vous voulez, et... nous lirons Plutarque! »

Ingres écrivait encore à M. Varcollier, le 31 août 1840, en lui annonçant son prochain retour à Paris :

Vous parlez en trop bons termes de M. Reber pour que je n'en présume pas beaucoup de bien, sachant de longue date la conformité de nos goûts. Ah! mon cher ami, je vous reviens, à cet égard, comme je suis parti : toujours avec les mêmes adorations et les mêmes exclusions, mettant Raphaël au-dessus de tout, parce que, à sa grâce divine, il joint tout juste le degré de caractère et de force qu'il faut, ne dépassant jamais la mesure. Qui mettre au même rang que lui? Personne, si ce n'est celui qui, en musique, a eu la même âme, mon divin Mozart : tous deux, sages et grands comme Dieu même! Mais, quoique prosterné devant leurs autels, je ne néglige pas pour cela d'en encenser bien d'autres pour lesquels, je le sais, vous avez les mêmes adorations; je veux dire Gluck, Beethoven et le charmant Haydn, que nous feuilleterons à mon retour à Paris.

Il est curieux de remarquer que Gœthe montrait un égal enthousiasme, voisin du culte, précisément pour les mêmes maîtres de la peinture et de la musique. « Je ne peux pas me défendre, disait-il à Eckermann, de la pensée que les démons, pour taquiner et railler

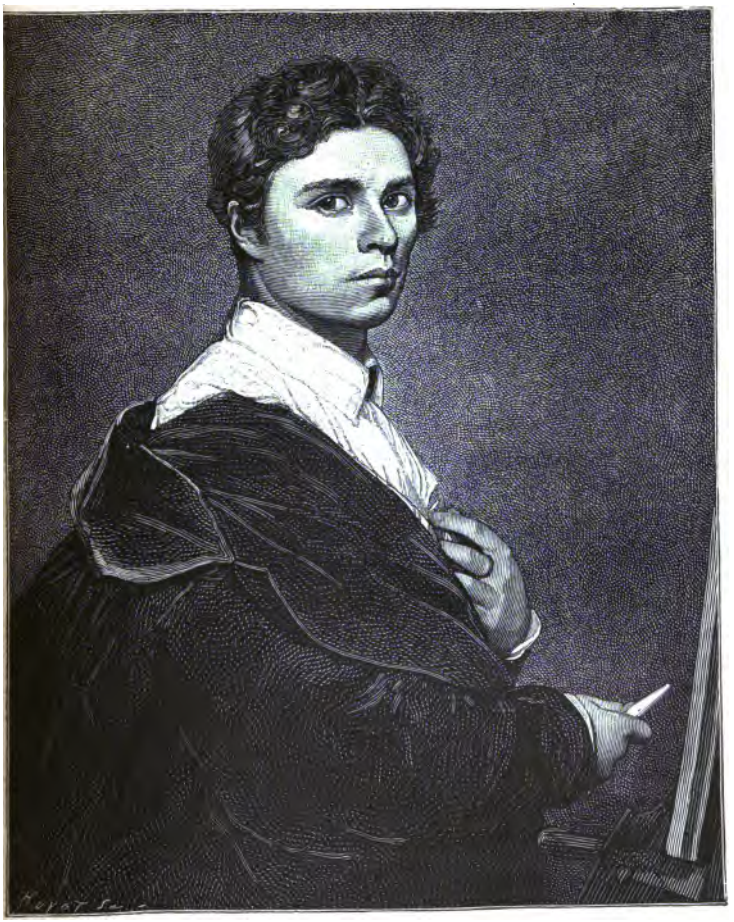
l'humanité, font apparaître des figures si attrayantes, que tout le monde cherche à les imiter, et si grandes, que personne ne peut les atteindre. Ils ont fait ainsi paraître Raphaël, chez qui l'acte et la pensée étaient également parfaits ; quelques-uns de ses excellents successeurs ont approché de lui, mais nul ne l'a atteint. En musique, l'être inaccessible qu'ils ont fait paraître, c'est Mozart. Dans la poésie, c'est Shakespeare. »

Entre les deux lettres précédentes, Ingres avait adressé (de Rome, 1837) l'affectueux billet que voici au jeune pensionnaire dont le talent l'avait dédommagé du retard de sa caisse à musique :

Mon bien bon ami, mon cher monsieur Thomas,

Je devrais couvrir cette page d'excuses, mais je vois par tant de preuves de bonne amitié de votre part que vous connaissez toute celle que mon cœur vous porte et cela me rassure. Ah! cher ami, que de choses vous nous avez ravies par votre départ! Plus rien ou peu de choses depuis vous. Je vis, nous vivons des souvenirs du bon Thomas, dont la personne m'est aussi chère que le bon talent. Le refrain ordinaire en toute occasion et que nous aimons recommencer avec l'excellent Flandrin et son frère, est Thomas et toujours Thomas. Nous n'entendons plus résonner sous vos admirables doigts les divins Mozart, Beethoven et tant d'autres, vos propres œuvres. Cependant, nous sommes, depuis quelques jours, arrivés à quelque chose : c'est à vaincre la timidité de Mme Baltard, qui nous a révélé un charmant talent en disant vos délicieuses valses, que l'on n'entend jamais assez, et que l'on aime, que l'on admire toujours davantage.

Nous avons su ici vos succès, non par vous qui êtes bien trop modeste, mais par d'autres. Vous avez du génie, mon brave : ainsi donc, un peu plus de confiance en vos propres forces, et



Ingres, peint par lui-même.

produisez ! Je suis sûr de vous. Allons, mon cher, voilà un bien petit poème ; rendez-le grand par l'excellence de votre musique. Faites-en un *Cosi fan tutte* qui fasse courir tout Paris et vous mette bien à votre place. Après cela, arrivons à *Don Juan*. Voilà ce qu'il faut se dire comme émulation...

M. Ambroise Thomas venait de faire jouer son premier ouvrage, *la Double Échelle*, composé sur un livret de Planard, à l'Opéra-Comique, le 23 août 1837. C'était donc *la Finta simplice*, le premier opéra de Mozart, et non *Cosi fan tutte*, dont il convenait d'évoquer le souvenir : Ingres le savait bien, mais il s'agissait d'encourager un débutant et il n'hésitait pas, dans cette occasion, à forcer la note pour donner du cœur à son jeune ami. Encore eût-il pu, en pieux admirateur du maître de Salzbourg, se rappeler que *Cosi fan tutte* est de trois ans postérieur à *Don Juan ;* ce léger oubli enlève bien quelque force au magnifique *crescendo* de son horoscope.

Ces fragments de lettres, ces notes et pensées manuscrites d'Ingres suffiront à faire apprécier l'excellence de ses idées artistiques, la hauteur de ses vues musicales, sa conviction inébranlable et la sainte ferveur qu'il mettait à défendre le beau et le vrai dans l'art qui lui procurait ses plus délicieuses distractions. Il y a encore dans le livre de M. Delaborde deux remarquables fragments d'Ingres sur les modifications à introduire dans le régime des beaux-arts en France, mais c'est ici que s'arrêtent les écrits d'esthétique pure de ce grand artiste, dont la double religion picturale et musicale peut se résumer dans cette parole :

« Le ciel sembla jaloux de la terre lorsqu'il lui ravit sitôt Raphaël et Mozart. »

II.

LE CRITIQUE ET LE RÉFORMATEUR.

Avant de poursuivre cet examen des doctrines musicales du peintre et des réformes qu'il croyait nécessaires pour le développement de l'art lyrique, il convient d'emprunter à l'ouvrage de Charles Blanc un trait touchant qui fera bien connaître quels rapports d'amitié existaient entre le célèbre peintre et le compositeur dont il a immortalisé les traits dans un tableau connu et admiré de tous. C'est peu après son retour de Rome à Paris que Ingres résolut de transformer en apothéose le premier portrait du grand artiste pour lequel il professait une admiration passionnée (1). Ayant rencontré Cherubini à l'Institut, il lui redemanda ce portrait pour y faire, disait-il, une légère retouche : le musicien ne se fit pas prier et lui envoya le tableau dès le lendemain. Une fois en possession de la toile, plutôt que de recommencer sur nouveaux frais, Ingres fit agrandir le châssis en haut et sur les côtés, afin de pouvoir

(1) La première esquisse au crayon de ce portrait, avant l'apothéose, a été donnée par Ingres à M. Ambroise Thomas, qui la destine, paraît-il, à la bibliothèque du Conservatoire de musique.

ajouter dans le fond la figure idéale de la Muse, étendant sa main protectrice sur la tête du compositeur.

« La peinture achevée, Ingres prit soin de la placer dans un jour favorable et mystérieux, et il invita Cherubini à la venir voir ; mais il ne voulut pas être présent à la scène d'étonnement et aux élans de reconnaissance qu'il prévoyait. Ce fut Mme Ingres qui attendit seule le maître, pour être témoin de sa surprise et de son ravissement. Assis devant le tableau de son apothéose, Cherubini le contempla longtemps avec une tranquillité désespérante et en gardant un silence dont Mme Ingres fut accablée... Il se leva enfin, murmura quelques mots de politesse et se retira. Le peintre, qui épiait ce moment, accourt après la sortie de Cherubini et demande à sa femme quel a été l'effet produit par le coup de théâtre qu'ils avaient ménagé. « Rien! dit Mme Ingres, absolument rien! aucune mar- « que de surprise ni de joie, aucune trace d'émotion! » Ingres était atterré. Il ne comprenait rien à cette insensibilité d'un homme de génie en présence de son effigie divinisée.

« A quelques jours de là, Cherubini, étant venu rendre visite à Ingres, fut reçu à son tour froidement, et c'est à peine si l'on fit attention à un rouleau de papier qu'il remit pourtant d'un air solennel, et qui était une pièce de musique de sa composition, un canon écrit à la gloire d'Ingres. Après avoir jeté un coup d'œil sur le papier, le peintre le confia à Mme Hittorf et à son illustre collègue et ami, Auguste Couder, qui en déchiffrèrent les parties et en trouvèrent la

musique majestueuse et d'une rare beauté. Il fut convenu entre Couder et Mme Hittorf qu'on ferait à ngres la surprise de lui chanter ce canon, un soir, chez cette dame, qui donna tout exprès un grand dîner. C'était le 15 mars 1842. Ingres se fit attendre; il arriva triste et sombre. « Qu'avez-vous, mon ami? « lui dit Couder. — Je suis désolé, répondit Ingres : « Cherubini est mort ce matin. » En apprenant cette nouvelle, les convives renoncèrent tacitement au complot formé par eux d'exécuter à l'improviste le canon qu'ils avaient appris et répété. Après le dîner, pourtant, on se ravisa, et tandis que Ingres paraissait absorbé dans ses pensées, on le réveilla tout à coup par les belles phrases de la musique composée en son honneur. Il fondit en larmes (1). »

Ingres avait laissé, sur les modifications à introduire dans le régime des beaux-arts en France, un volumineux dossier de fragments écrits à diverses époques, mais surtout à la fin de sa vie, dont il comptait se servir pour composer un mémoire qu'il aurait adressé à qui de droit : il avait en vue tantôt le ministre, tantôt le Sénat. M. Delaborde a soigneusement recueilli ces papiers épars et les a réunis suivant la nature du sujet traité, de façon à présenter un résumé du travail entrepris par le maître, et à indiquer, à peu près dans leur succession logique, les idées qu'il se proposait de développer. Il y a dans le nombre trois chapitres ayant trait à la musique et qui sont d'une justesse de critique

(1) Le canon de Cherubini, se trouve publié dans l'ouvrage de Charles Blanc : *Ingres, sa vie et ses ouvrages.*

et d'une hauteur de vues bien remarquables : leur développement empêche de les reproduire en entier, mais il suffit de les résumer en citant les passages les plus saillants.

Ingres s'occupe d'abord de la musique en général et de l'enseignement du chant. La musique étant à ses yeux « un art délectable et charmant, mais aussi puissant qu'aucun autre pour exprimer les sensations énergiques et les plus nobles passions du cœur humain, » il pense, avec « le sage et bon Plutarque », qu'elle « est faite pour adoucir les instincts violents des hommes, pour exciter leurs instincts généreux, pour nous rendre plus heureux et meilleurs ». Cette illusion généreuse le conduit à cette excellente conclusion : « Or, comme je l'ai déjà dit pour la peinture, il est à désirer que l'on ne familiarise le public qu'avec les œuvres les plus belles et les plus morales, puisque cet art enchanteur a aussi sa morale. » Et il continue en des termes tels, qu'on croirait entendre un homme du métier :

Pour la bonne éducation musicale, au Conservatoire comme ailleurs, il faut exclusivement adopter les anciennes écoles d'Italie, depuis Palestrina, Allegri, Durante, jusqu'à Pergolèse, qui pour ainsi dire, ferme les portes de l'art dans ce pays, et ces incomparables maîtres allemands auxquels succèdent chez nous Grétry, Méhul, Cherubini. Voilà les maîtres par excellence, les maîtres uniques, jusqu'à ce qu'il en paraisse de meilleurs, si cela est possible. Sans défier l'avenir, je demande, moi, la permission d'en douter.

L'enseignement du chant est mal exercé aujourd'hui. Ceux qui en donnent des leçons se trompent en voulant en faire un art à

part, consistant tout entier dans la force, dans le développement de la voix de poitrine, dans l'émission, s'il se peut, de ce fameux *ut* que quelques privilégiés ont mis à la mode, et qui fait pâmer d'admiration les sots : ils pensent, j'en suis témoin, uniquement à cela. Ils n'enseignent pas la chose des choses; ils n'apprennent pas à pénétrer l'esprit de l'œuvre, à en bien saisir le caractère, à trouver l'expression justement conforme au sujet et aux paroles; ils enflent la voix où il ne faut pas et la laissent tomber là où il faudrait la soutenir. Enfin, ils sacrifient tout à la recherche d'un talent mensonger, à un art qui porte à faux. La voix! mais est-ce donc tout? Est-ce qu'il n'y a que le chanteur dans la musique, comme semblent le croire ces tristes ou frivoles amateurs qui, lorsqu'on monte un chef-d'œuvre, ne songent pas au génie de celui qui l'a créé, et ne s'informent que de la prima donna, du ténor ou de la basse?

Sur le chapitre des théâtres de musique, le grand artiste exprime cet avis très juste : que les décors, les machines, les costumes, les feux à incendier le théâtre, toutes les curiosités enfin de ce qu'on appelle la mise en scène, sont fort belles sans doute, mais tiennent trop de place. « Les intentions du compositeur, dit-il, sont écrasées sous ce luxe; son génie ou son talent, la première chose à montrer pourtant, disparaît presque sous l'éclat de ces effets tout matériels, si bien que le spectateur entend pour ainsi dire sans écouter, et sent bien moins qu'il ne regarde. »

Les orchestres lui paraissent excellents, en général, et ne laissent rien à désirer à ses yeux, si ce n'est qu'on pourrait leur demander de modérer un peu le bruit des instruments de cuivre, — ici, c'est l'admirateur passionné du vieil Haydn qui parle; — mais il traite les chanteurs avec une sévérité extrême et

d'ailleurs très justifiée : il leur reproche durement de trop crier, de mal prononcer, et surtout de mutiler les œuvres qu'ils interprètent.

Le malheur n'est pas seulement qu'on exécute trop rarement les immortels chefs-d'œuvre sur nos scènes lyriques : c'en est un aussi, et un bien grand, qu'on se permette de les altérer, de les mutiler, soit au gré d'un chanteur ou d'une chanteuse, soit pour approprier la partition au goût actuel ou pour abréger la durée du spectacle. *Oberon*, par exemple, on ne le reconnaît plus ; il en est de même des opéras de Grétry dont nos prétendus connaisseurs trouvaient l'orchestration insuffisante, et qu'on a *enrichie* en y introduisant des instruments de cuivre et des timbales. Oser toucher à la glorieuse propriété du génie, déformer ce qu'il a créé ! mais c'est un attentat, un vrai sacrilège, c'est par-dessus tout une bêtise. Pourquoi ne pas aussi mettre Molière à la mode du jour et le traduire en français moderne ?

Je voudrais que les chefs-d'œuvre, exécutés le plus souvent possible et exactement tels qu'ils ont été écrits, fussent des occasions de triomphe, non pour ceux qui les interprètent, mais pour les grands hommes qui nous les ont légués ; je voudrais que le jour de la représentation de chacun de ces chefs-d'œuvre, le buste de l'auteur, placé de côté, près de l'avant-scène, s'offrît à la vue du public pour entretenir ses souvenirs, pour stimuler sa reconnaissance et pour venger, au moins par les hommages de quelques-uns, une mémoire bien autrement glorieuse que la virtuosité d'un chanteur ou d'un récitant. A chacun sa part sans doute, mais la première appartient incontestablement à l'inventeur de la musique, et c'est assez faire pour les chanteurs que d'accorder, s'il y a lieu, une estime secondaire à leur talent.

Si la musique ravissait à ce point le peintre de la *Chapelle Sixtine,* la danse, en retour, ne lui inspirait que du dégoût, et le chapitre qu'il consacre à l'art chorégraphique respire une sainte indignation. « Je

ne suis pas ami de la danse, déclare-t-il net en commençant, et je pense comme ce roi d'Aragon qui disait qu'un fou ne diffère d'un homme qui danse que parce que celui-ci reste moins longtemps dans sa folie. » Puis, s'appuyant sur l'exemple des anciens, « qu'il faut toujours citer, dit-il, là où il s'agit de bon goût et de bon sens, » rappelant qu'ils n'admettaient pas que les danses fussent exécutées par d'autres que par des femmes, par des danseuses vêtues de belles et gracieuses draperies et qu'ils ne laissaient les hommes figurer que des bacchants ou des satyres dans les bacchanales, il s'écrie avec transport :

Mais que dire de ce qu'on nomme chez nous *divertissement* ou *ballet?* Nous y voyons des malheureuses défigurées par leurs efforts, rouges, enflammées de fatigue et si indécemment fagotées que, nues, elles seraient plus modestes. Elles font des gambades de saltimbanques, des sauts, des pirouettes à n'en plus finir; leurs entrées et leurs sorties sont sans motif, leurs mouvements, privés de toute expression, de toute pantomime; enfin ces femmes, aussi charmantes que d'autres, s'évertuent à se rendre absurdes. C'est bien pis encore quand ce sont des hommes, des danseurs. Oh! je n'ai pas d'expression pour traduire le dégoût que ceux-là m'inspirent; aussi je propose tout uniment l'abolition totale de leur sot métier. — Mais à ces paroles, tout s'émeut dans le camp des amateurs, les *dilettanti* prennent l'alarme, ils protestent. Rassurez-vous! messieurs, vous ne perdrez rien, vous aurez toujours vos danseurs et vos danseuses, vous aurez aussi votre *ut* de poitrine, et il arrivera de moi comme il en est arrivé de Cassandre : on ne m'écoutera pas!

Avant d'examiner point par point ce réquisitoire, il convient de dire que personne ne reconnaîtra, dans le

tableau éhonté qu'en trace Ingres, les ballets de notre Opéra, et je doute qu'il fût plus exact à l'époque d'Ingres, lorsque des étoiles telles que Taglioni, Cerrito, Fanny Essler, Rosati, brillaient au firmament chorégraphique. Il est un point sur lequel Ingres est bien près d'obtenir satisfaction : c'est la disparition des danseurs. Le discrédit où sont tombés les dieux de la danse est vraiment surprenant pour qui sait quelle autorité souveraine ils exerçaient à l'Opéra au siècle dernier et jusqu'au commencement du nôtre, en vertu de l'attention et de l'importance que le public, le public féminin surtout, prêtait à leurs ébats. Il faut enfin observer combien il est singulier de voir un artiste, grand peintre et musicien passionné, attaquer aussi vivement l'art chorégraphique, qui offre précisément l'union intime de la peinture et de la musique, de l'art des sons et de l'art décoratif. Cela dit, arrivons à un point particulier.

Pour ce qui concerne la conception même de nos divertissements chorégraphiques et l'introduction dans tel ou tel opéra d'un ballet qui n'a, le plus souvent, aucun rapport avec l'œuvre principale, Ingres ne fait que répéter avec plus de violence, mais moins de raisonnement, la condamnation portée par Grimm et Rousseau au siècle dernier, qui se refusaient absolument à admettre des opéras coupés de danse, et déclaraient que « l'idée d'associer dans le même spectacle deux manières d'imiter la nature leur semblait opposée au bon sens et au vrai goût, une barbarie digne des temps gothiques. »

Les ballets et les divertissements qu'on répandait à profusion dans la tragédie lyrique au siècle dernier choquaient au plus haut point l'esprit des philosophes, qui se refusaient absolument à admettre des opéras coupés de danses. « L'opéra français, disait Grimm avec une ironie charmante, est devenu un spectacle où tout le bonheur et tout le malheur des personnages consiste à voir danser autour d'eux. » Rousseau combattait avec une égale ardeur l'association de la danse et du chant, de la musique et de la parole dans l'opéra : « Sitôt que vous introduisez la pantomime dans l'opéra, vous en devez bannir la poésie, parce que, de toutes les unités, la plus nécessaire est celle du langage... Il faut bannir du drame lyrique les fêtes et les divertissements qui, non seulement en suspendent l'action, mais ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance. » Tout au plus. Jean-Jacques accordait-il que c'était « terminer très agréablement la soirée que de donner un ballet après l'opéra, comme une petite pièce après la tragédie, » soit un ballet indépendant, formant un tout complet : — c'est aussi la seule concession que fasse Ingres.

Grimm et Rousseau revivraient de notre temps, — à côté d'Ingres, — qu'ils n'auraient rien à retrancher de leurs mordantes critiques, car ils condamnaient bien moins l'uniformité et la profusion des danses que l'introduction même du ballet dans l'opéra. Or, il faut bien avouer que, sous ce rapport, nous n'avons fait au-

cun progrès ; la plupart des ballets qu'on ajoute coûte que coûte à nos opéras, suspendent toujours l'action et détruisent la vraisemblance, en rompant l'unité de langage. C'est ce double défaut si sensible qui choquait Ingres au plus haut point et le faisait s'exprimer en termes tellement dédaigneux sur toute la gent dansante.

Et cette critique est juste, à n'en pas douter. Qu'on examine un par un les principaux opéras représentés depuis un siècle et plus à l'Académie de musique, qu'ils soient ou non restés au répertoire, et qu'on essaie d'en retrancher le divertissement : si cette coupure n'apporte aucun trouble dans l'action dramatique, il sera bien évident que ce ballet n'est qu'un hors-d'œuvre introduit là pour le plaisir des yeux et qui ne tient à la pièce par aucun lien solide.

Que ce rapide examen ait lieu, et l'on verra bien vite qu'il n'est qu'un seul opéra d'où le ballet ne puisse être retranché. Les Péruviens de *Fernand Cortez* pourront disparaître avec les Romains de *la Vestale,* avec les Scythes d'*Iphigénie;* les archers de *Guillaume Tell* iront retrouver dans la coulisse les manolas de *la Favorite;* les patineurs du *Prophète,* les chevaliers de *la Juive* et les reîtres des *Huguenots* seront tout aussi facilement rayés d'un trait de plume ; seules, les nonnes de *Robert* devront toujours sortir du tombeau pour séduire le chevalier normand et l'entraîner au mal. Voilà donc un ballet, un seul, qui rentre absolument dans les conditions exigées par Grimm, Ingres et Rousseau, qui aide enfin à l'ac-

tion dramatique au lieu de l'entraver. Est-il, dès lors, besoin de longuement raisonner pour établir quelle supériorité ce divertissement épisodique a sur tous les autres du même genre, en raison même de sa cohésion intime avec le drame (1)?

Plus récemment, lorsque Richard Wagner refusa énergiquement d'introduire pour l'Opéra de Paris un grand divertissement chorégraphique au second acte de *Tannhäuser*, en plein concours des chanteurs, et qu'il encourut ainsi la colère et les quolibets des amateurs de ronds de jambe, qui, d'ailleurs, ne faillirent pas à leur bon goût et honorèrent le grand compositeur en le sifflant, il ne faisait que se conformer aux principes que nous avions presque constamment méconnus et que nous voulions lui faire enfreindre à son tour. Ingres se doutait-il, en écrivant ces lignes enflammées, qu'il semblait s'inspirer de Grimm, de Rousseau et se poser en champion de Richard Wagner?

Si Ingres s'élève avec une telle violence contre l'immixtion brutale de la danse dans un opéra où elle n'a que faire, il paraît admettre, à la rigueur, les ballets-pantomimes, d'où le parler est entièrement banni, et qu'on appelait au siècle dernier les *ballets d'action*, par opposition aux *divertissements* introduits dans les opéras. « En Italie même, dit-il, la danse

(1) Tous ces points se trouvent longuement discutés dans mon livre : *la Ville et la Cour au XVIIIe siècle* (in-8° écu, chez Rouveyre, 1881) au chapitre intitulé : *la Musique et les Philosophes*, dont je résume ici simplement plusieurs pages en quelques lignes.

de théâtre a encore sa signification et sa grâce dans ces pantomimes qu'on ferait bien d'imiter, et où tout se borne à des attitudes, à des mouvements réglés, comme les cris rythmés du chœur antique. » Je sais bien que cette concession est à peu près illusoire après l'anathème que Ingres a lancé sur les danseurs et danseuses, car c'est surtout pour le ballet-pantomime qu'il est besoin de personnes qui dansent; mais il n'en était pas moins curieux d'observer que Ingres, malgré son mépris pour l'art chorégraphique, n'a pas osé pousser sa conclusion à l'extrême ni proscrire entièrement la danse de nos théâtres.

La lecture de ces fragments aura pu apprendre à bien des gens quelle importance Ingres attachait à toutes les branches de l'art et de l'enseignement musical. Ces morceaux, si peu connus du public, sont des plus remarquables qu'on ait encore écrits sur la musique, et offrent une règle de conduite excellente aux directeurs de théâtres, de conservatoires, aux professeurs de chant et à tous gens chargés d'enseigner la musique, aux chefs d'orchestre, aux instrumentistes et aux chanteurs, aux virtuoses qui mutilent les chefs-d'œuvre des maîtres, comme aux musiciens qui les corrigent, etc., etc.

Il est malheureusement assuré qu'aucun d'entre eux n'aura le bon sens de suivre les préceptes du peintre, et que l'administration ne se souciera nullement de les faire observer. Ingres lui-même prévoyait bien que ses efforts seraient vains, et terminait son rapport par ces paroles, empreintes d'une douce résignation :

« *Ma voix sera-t-elle entendue?* Je n'ose l'espérer. *N'importe; fort de mes* convictions et de ma conscience, *j'aurai dit ma pensée*, toute ma pensée. Ceux qui me *connaissent* rendront au moins justice à mes bonnes *intentions.* »

MÉRIMÉE DILETTANTE ET ORATEUR.

« J'ai entendu dire que vous étiez grande musicienne, mais j'ai peine à le croire, parce que vous me semblez avoir trop d'esprit et être trop paresseuse. »

(*Lettre de Mérimée à Mme Senior.*)

« Vous êtes musicien et vous avez de l'esprit ! Cela est trop rare, Monsieur, pour que je ne prenne pas à vous voir le plus vif intérêt. »

(*Mot de Voltaire à Grétry, rapporté par celui-ci dans ses Mémoires*, I, 33.)

C'était chose reconnue, au siècle dernier, que l'esprit excluait le sens musical, et que quiconque, homme ou femme, avait tant soit peu d'esprit était, par cela même et seulement pour cela, rebelle à la musique. On trouve cette pensée exprimée à diverses reprises chez les écrivains de cette époque et dans des termes plus ou moins tranchants, selon la personne à laquelle on s'adresse ; en tous cas, elle ne revêtit jamais une forme plus fière que dans la bouche de Voltaire. Or le compliment que Voltaire adresse, avec une amabilité frisant l'insolence, à Grétry, Mérimée, en disciple accompli, le répète à Mme Senior. Il le pensait, je veux le croire, à tel ou tel moment donné ; mais ne pensait-il jamais le contraire? Il semble cependant que Stendhal devait, même aux yeux de Mérimée, avoir quelque esprit.

« Beyle a beaucoup écrit sur les beaux-arts et a eu des idées à lui dans un temps où tout le monde acceptait, sans examen, les opinions les plus fausses, pourvu qu'elles fussent autorisées par un auteur célèbre. On pourrait dire qu'il a découvert Rossini et la musique italienne. Les contemporains se rappelleront les assauts qu'il eut à soutenir pour défendre l'auteur du *Barbier* et de *Sémiramis* contre les habitués de l'Opéra-Comique d'alors. Dans les premières années de la Restauration, le souvenir de nos revers avait exaspéré l'orgueil national, et l'on faisait de toute discussion une question patriotique. Préférer une musique étrangère à la nationale, c'était presque trahir le pays. De très bonne heure, Beyle s'est mis au-dessus des préjugés vulgaires, et, sur ce point, il lui arriva peut-être quelquefois de dépasser le but. Aujourd'hui que la civilisation a fait tant de progrès, on a peine à se représenter le courage qu'il fallait avoir en 1818, pour dire que tel opéra italien valait mieux que tel opéra français... Hardis et téméraires, même lorsqu'il les publia, ses jugements semblent, à présent, des vérités de M. de la Palisse, des *truisms*, selon l'expression favorite de leur auteur. »

Qui est-ce qui écrivait cela de Stendhal? C'est Mérimée. Et en quelle année? En 1850. Puis, en guise de conclusion : « Sans être musicien, Beyle avait un sentiment très vif de la mélodie, cultivé et perfectionné par une certaine érudition qu'il devait à ses voyages en Italie et en Allemagne. »

Et si l'on admet — comme cela paraît prouvé — que Mérimée s'est dépeint lui-même sous le nom de

son ami, de son modèle, il faut avouer qu'il ne se déprécie pas trop sur ce point tout spécial. Mais, pour cette partie au moins de la notice, il est à croire que Mérimée vise seulement Stendhal et se met de côté, car lui ne goûtait véritablement que les arts du dessin. Quant à la musique, il croyait l'apprécier et en parlait tout comme un autre en homme du monde artiste, en dilettante, à la façon de Beyle ou, pour remonter plus haut, de Grimm et de Diderot.

Avec lui, point d'appréciations détaillées ni de jugements sentencieusement déduits ; des boutades, des saillies toujours vives et amusantes, des admirations et des répulsions de premier élan, tournant vite au parti pris : de la justesse autant qu'il peut, et de l'esprit tant qu'il veut. Le tout fort peu connu. Où donc le trouver? Tout simplement dans deux livres dont le succès d'indiscrétion s'est traduit par plusieurs éditions précipitées : dans ces deux recueils de lettres, adressées celles-ci à l'Inconnue, celles-là à l'Autre Inconnue, que tout le monde a voulu lire à l'origine et dont bien peu de gens ont su apprécier toute la saveur. On les lut d'abord par mode, afin d'en parler; on les lit aujourd'hui par goût, afin d'y penser.

Comme toute la société aristocratique au temps de Louis-Philippe, Mérimée avait un goût prononcé pour la musique italienne, ou, s'il ne l'avait pas, il croyait au moins l'avoir. Il suivait le beau monde aux Bouffes et s'y montrait volontiers, d'autant plus volontiers qu'il y rencontrait son Inconnue et d'autant plus facilement qu'un sien cousin y avait une loge d'abonne-

ment tous les jeudis. Mais voyez un peu le guignon, ce cher cousin s'avisa de se désabonner, ou plutôt de changer de jour, et voilà notre grand amateur de musique fort en peine de ne pouvoir plus observer l'Inconnue en même temps qu'il écoute chanter son idole, la Persiani.

« J'ai entendu ce soir Mme Persiani, qui m'a raccommodé avec la nature humaine, écrit-il en décembre 1842. Si j'étais comme le roi Saül, je la prendrais en place de David. »

Et, comme l'Inconnue le taquine un peu à ce sujet : « Pour la Persiani, écrit-il le mois suivant, je n'ai pas d'autre moyen d'en faire mon David que d'aller l'entendre tous les jeudis. »

Il y va effectivement le plus souvent qu'il peut et s'y délecte à souhait. « Ce soir, je suis allé aux Italiens, où je me suis assez amusé, bien qu'on ait fait un succès de claqueurs à mon ennemie, Mme Viardot. »

Si Mérimée en voulait si fort à Pauline Garcia, c'était, sans doute, que la jeune réputation de cette dernière faisait quelque tort à celle plus ancienne de la Persiani. Ce soir-là, en effet, jeudi 16 février 1843, les deux cantatrices avaient dû rompre une lance, en chantant ensemble *le Cantatrici villane*, de Fioravanti, avec les deux Lablache et le ténor Mirate. Et Pauline Garcia avait dû remporter le plus de bravos !

« Je suppose que vous vous êtes fort amusée à votre bal d'hier, écrivait-il encore à l'Inconnue, en novembre 1843. Moi, je suis allé aux Italiens, d'où l'on nous a proposé de nous mettre à la porte, Ronconi étant ivre

ou en prison pour dettes. Enfin, à force de crier, nous avons eu *l'Elisire d'amore* (1)... »

Puis, à la réouverture du théâtre, en septembre 1846 : « Vous apprendrez avec plaisir que vous avez, à l'Opéra-Italien, les mêmes enrouements que la saison passée, plus une autre Brambilla. Il n'en reste plus que cinq inconnues, et une Mlle Albini, qui n'avait pas de voix en 1839, mais qui en a peut-être trouvé depuis quelque part (2). »

Il aurait été bien surprenant qu'un homme aussi peu religieux que mélomane appréciât beaucoup la musique à l'église. Comme il se trouvait à Bagnères-de-Bigorre, en 1862, il lui fallut, pour le 15 août, avaler une messe en musique, où il se rendit avec les autorités, escorté par la gendarmerie, et ce fut là une des plus rudes corvées qu'il se souvînt d'avoir subies. « Mais, ajoute-t-il, j'ai décliné l'invitation à la soirée du sous-préfet, pour ne pas accumuler trop de catastrophes en un seul jour. »

Deux ans auparavant, les obsèques du prince Jérôme lui avaient imposé une corvée encore plus grande, d'autant plus qu'on avait mis sept quarts d'heure à défiler entre le Palais-Royal et les Invalides, par un terrible soleil d'été ; mais cette fois la musique l'avait vivement impressionné.

(1) Le jeudi 16 novembre, l'affiche annonçait la *Maria di Rohan*, de Donizetti, chantée par Salvi, Ronconi, Daifiori, Rizzi, Grimaldi, MM^mes^ Grisi et Brambilla.

(2) Ne pas confondre cette demoiselle Albini avec l'Alboni qui débuta seulement l'année suivante à Paris, et à laquelle on n'a jamais pu reprocher de manquer de voix.

« Le plus beau de la cérémonie a été un *De profundis* chanté dans l'esprit que vous savez, et que nous entendions au travers d'un crêpe noir qui nous séparait du tombeau. Il me semble que, si j'étais musicien, je profiterais de l'effet admirable de ce crêpe sur le son pour un opéra à grand spectacle (1). »

A force de courir le monde, Mérimée avait à peu près goûté de tous les genres de musique populaire, et nulle part il n'en avait été plus désagréablement frappé qu'en Hongrie, en Tyrol et dans la France du Midi.

« J'ai entendu (à Pesth) des musiciens bohémiens jouer des airs hongrois très originaux, qui font perdre la tête aux gens du pays. Cela commence par quelque chose de très lugubre et finit par une gaieté folle et qui gagne l'auditoire, lequel trépigne, casse les verres et danse sur les tables; mais les étrangers n'éprouvent pas ces phénomènes (2).

« Pendant que je dînais à Fükgen, notre hôte est entré avec sa fille, forte comme un tonneau de Bourgogne, son fils, une guitare et deux garçons d'écurie. Tout ce monde a *aidoulé* d'une façon merveilleuse. Le tonneau, qui a vingt-deux ans, a un contralto de 50,000 francs. Le concert, d'ailleurs, a été gratis. Chanter, pour ces gens-là, est un plaisir qu'ils ne mettent pas sur la carte (3). »

(1) De Paris, 12 juillet 1860.

(2) Lettre de Vienne du 2 octobre 1854.

(3) Lettre d'Insprück du 25 juillet 1858. — Si Mérimée goûtait médiocrement ces chants populaires, il aimait beaucoup en revanche les théâtres de bas étage, et, comme l'Autre Inconnue allait à Naples, en mars 1868, il lui écrivait : « ... Allez aussi, à San-Carlino, voir jouer.

Reste la France. Mais ici l'histoire est trop curieuse pour qu'on l'écourte. On y voit, en effet, la cour de France frayer — en France — avec un chef de contrebande et s'en faire escorter par monts et par vaux.

«... Dans une autre caverne, à une lieue de là, mais en France, nous avons trouvé une vingtaine de contrebandiers qui ont chanté des airs basques en chœur avec accompagnement de galoubet. C'est un petit flageolet aigre, qui a quelque chose de très sauvage et de très agréable. La musique est pleine de caractère, mais triste à porter le diable en terre, comme toutes les musiques de montagnards. Quant aux paroles, je n'ai compris que *Viva emperatiça!* du dernier couplet. Nous étions menés là par un homme singulier, qui a gagné une grande fortune dans la contrebande. Il est le roi de ces montagnes, et tout le monde y est à ses ordres. Rien n'était beau comme de le voir galoper, au milieu des rochers, sur le flanc de notre colonne, qui avait bien de la peine à suivre les sentiers frayés. Lui franchissait tous les obstacles, criant à ses hommes en basque, en français et en espagnol, et ne faisant jamais un faux pas. L'impératrice l'avait chargé de veiller sur le prince impérial, qu'il a fait passer, lui et son poney, par les chemins les plus impossibles que vous puissiez imaginer, ayant autant de soin de

admirablement la comédie vulgaire. Je n'ai jamais vu de troupe comparable à celle-là. Il n'y a pas un acteur qui ne soit excellent; seulement, on attrape des puces dans les loges : il y avait de mon temps une *prima donna* admirablement belle, qui aimait beaucoup les huîtres et qui mangeait 5 ou 6 livres de macaroni à son souper. »

lui que d'un ballot de marchandises prohibées. Nous nous sommes arrêtés une heure dans sa maison, à San, où nous avons été reçus par ses filles, qui sont des personnes bien élevées, bien mises, et nullement provinciales, ne différant des Parisiennes que par la prononciation des *r*, qui, pour les Basques, est toujours *rrrh* (1). »

Le philologue, ici, déteint sur l'homme de cour.

A cette musique aigre et sauvage des pays basques, à ces chants rauques et gutturaux des Hongrois, à ce concert de famille tyrolienne en rupture de chaudrons, un galantin comme lui préférait assurément quelques soirées passées au milieu de jolies femmes, les cours d'amour de Compiègne ou les comédies de société de Carbancel. Comme il était allé faire visite à son amie, la comtesse de Montijo, au moment où la fille de celle-ci venait d'être appelée au trône de France, il se trouva mêlé à tous les préparatifs qu'on faisait pour souhaiter sa fête à la maîtresse de la maison. On allait jouer une comédie et chanter une *loa*, sorte de dithyrambe en dialogue, à la louange de la mère et de la fille, et Mérimée d'être requis, sitôt son arrivée, afin de fabriquer des ciels, de réparer des décorations, de dessiner des costumes et de faire répéter cinq déesses mythologiques, dont une seule avait déjà monté sur un théâtre de société.

(1) De Biarritz, 4 septembre 1866. — Le curieux portrait de Mérimée par Devéria, reproduit ci-contre en fac-similé, nous a été très aimablement prêté par MM. Charavay frères (voir l'ouvrage de M. Maurice Tourneux : *Prosper Mérimée, ses portraits, ses dessins, sa bibliothèque*, 1879).

Mérimée ; d'après un dessin de Devéria (vers 1832).

« Mes déesses se sont trouvées très jolies hier, jour fatal, mais mourantes de peur ; cependant tout a fort bien été. On a fort applaudi, sans comprendre, les vers très amphigouriques du poète, auteur de la *loa*. Sa comédie, qui était une traduction de *Bonsoir, monsieur Pantalon !* a encore mieux été, et j'admire la facilité avec laquelle les jeunes filles de la société se transforment en actrices passables (1). »

Observation juste, en somme, et qui prouve la modestie de l'auteur ; car Mérimée aurait très bien pu faire honneur de ce beau prodige à ses bons conseils.

Il en avait tant vu et dirigé de ces répétitions, tant préparé de ces fêtes mondaines, qu'il y était passé maître et qu'il aurait pu tenir école à l'adresse des comédiennes de salon. Les conseils qu'il donne à l'Autre Inconnue, le cas échéant, ne sentent-ils pas bien l'homme du métier?

« ... Ce n'est pas seulement à Florence qu'on joue la comédie. On prépare une représentation d'enfants chez la princesse Mathilde. Il y a un homme du Théâtre-Français pour faire répéter tout ce petit monde, qui montre, à ce qu'il paraît, les plus grandes dispositions. Ce n'est pas la première fois que je vois des acteurs étonnés des dispositions des gens du monde.

« Et vous, chère présidente, êtes-vous contente de votre rôle et de votre jeu? Il y a un danger pour les débutantes ; pas pour toutes, mais seulement pour celles qui ont du talent, et c'est pour cela que je vous

(1) De Carbancel, 11 septembre 1853.

avertis. On se sent entraîné par son rôle, on éprouve une sorte de petit enivrement, et on abdique en quelque sorte son individualité pour prendre celle de son auteur. Il semble que cela soit très bien. Pas du tout. Pour jouer parfaitement, il faut avoir le plus grand sang-froid, pas la moindre illusion ; être prêt à souffler ses camarades, à leur donner des conseils, à presser ou à retarder le mouvement, selon les dispositions de l'auditoire. En un mot, il faut se gouverner. Peut-être aurez-vous ce talent? Une femme, habituée à voir tout le monde à ses pieds, à griffer tous les cœurs, sans que le sien saigne un peu, a toujours plus de sang-froid qu'un homme, et jouera toujours mieux la comédie (1). »

Écoutez plutôt les acteurs de salon et voyez s'ils pensent autrement, ceux qui savent leurs rôles, bien entendu, car les autres vous diront effrontément qu'il vaut mieux mal savoir et bien jouer. On en voit cependant qui jouent aussi bien qu'ils savent; mais de ces amateurs-là, comme des acteurs de génie, on en compte un ou deux par siècle — au plus.

En 1866, la musique fait subite irruption dans la vie de Mérimée et le force à revenir à Paris. Le Sénat l'avait nommé rapporteur de la loi sur la fabrication des instruments de musique mécaniques, et dame! il ne s'agissait plus de rire — au moins en séance. Il se rattrape dans le particulier, et la première chose qu'il fait est de donner à cette loi sévère un sobriquet

(1) De Paris, 11 mars 1865.

burlesque ; il ne l'appelle jamais autrement que : *la loi des Serinettes* (1).

Il en parle un peu à la première Inconnue, en manière de plaisanter : « ... Je crains d'être obligé de retourner à Paris peu après l'ouverture de la Chambre, pour foudroyer de mon éloquence la loi des Serinettes, dont je suis le rapporteur. J'ai écrit à M. Rouher pour lui offrir la paix et lui donner les moyens de se soustraire à mon éloquence. L'acceptera-t-il? S'il avait la témérité de vouloir la guerre, attendez-vous à me voir à la fin de janvier et gardez-moi un bel accueil du jour de l'an. Dans le cas où les choses tourneraient à la paix, c'est en février que je vous demanderais cela... »

La seule chose qui pût consoler Mérimée d'abandonner Cannes pour le Sénat était la perspective de rencontrer l'Autre Inconnue à Paris. Mais voilà-t-il pas le Sénat qui fixe la discussion de la loi juste un jour où Mérimée aurait été sûr de trouver sa correspondante au logis! « Chère présidente, je suis bien malheureux, mais aussi pourquoi ne m'avez-vous pas prévenu, comme je vous en avais prié? Je crains bien de ne pas vous voir avant votre départ. Mardi, je ne pourrai aller rue du Centre. C'est ce jour-là que se livre la bataille des Serinettes, et Dieu sait quand

(1) L'annotateur des *Lettres à une Inconnue* commet une grosse erreur, en disant qu'il s'agissait d'une loi sur la propriété musicale. C'est en élevant et en généralisant le débat, que Mérimée aura à parler de la propriété intellectuelle : il n'en était question ni dans le texte ni dans les motifs de la loi.

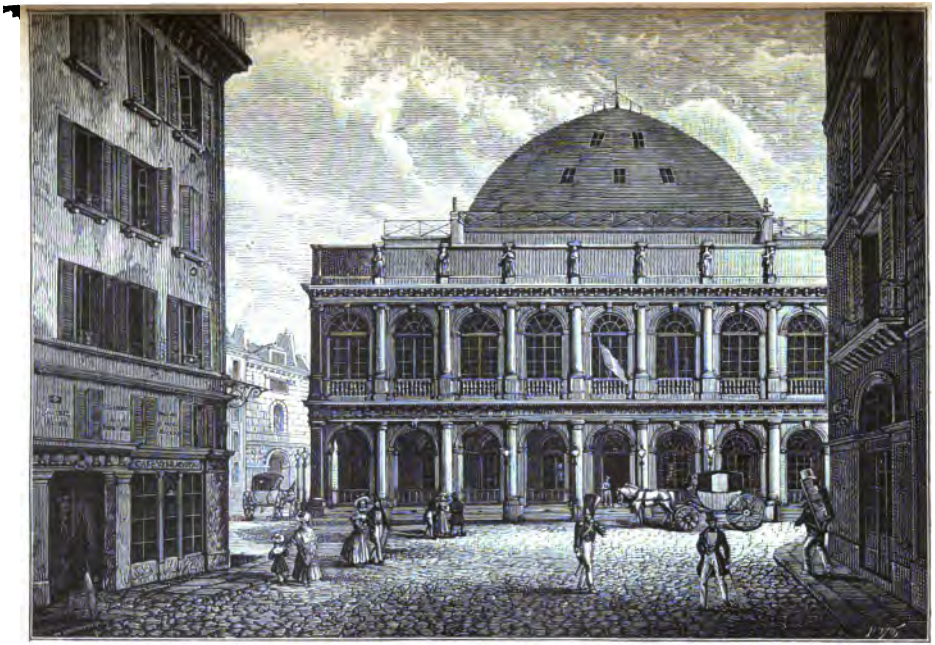
niant la contrefaçon, et de la cour de cassation, jugeant dans le sens de la cour de Paris. Le gouvernement, surtout en vue de la Suisse, où l'on fabriquait énormément d'instruments de ce genre, avait rédigé ce projet de loi donnant tort, par le fait, à la jurisprudence de la cour de Paris et de la cour de cassation. Ce projet de loi avait soulevé de très vives contradictions au Corps législatif, surtout de la part de M. Marie; mais il avait été voté, en fin de compte, à une grande majorité : quoi d'étonnant à cela?

Devant la commission du Sénat, il avait subi un échec complet, et la conclusion du rapport de Mérimée était ainsi formulée :

« En résumé, Messieurs les sénateurs, votre commission a été unanime pour voir dans le projet de loi une atteinte légère, il est vrai, mais fâcheuse, à la propriété, et, malgré les considérations accessoires qu'on peut invoquer, elle a le regret de se trouver contrainte, par les termes de l'article 26 de la Constitution, de proposer au Sénat de s'opposer à la promulgation. »

C'est contre ces conclusions de la commission, que le procureur général Delangle et le président Bonjean parlèrent assez longuement au Sénat, en invoquant force arguments de droit pur, de fabrication matérielle, etc., etc. Entre leurs deux plaidoiries, aussi peu intéressantes que possible et fort peu récréatives, se place le discours de Mérimée, un *speech* tout émaillé d'anecdotes, et tel qu'on pouvait l'attendre de lui.

En fait, Mérimée et la commission défendaient la



Le Théâtre Ventadour en 1831.
(Opéra-Comique, de 1829 à 1832. — Opéra Italien, de 1841 à 1878.)

propriété artistique au sens le plus large du mot, puisqu'ils voulaient empêcher qu'aucun air appartenant encore à son auteur et n'étant pas tombé dans le domaine public pût être adapté aux orgues de Barbarie ou autres instruments de supplice, énormément répandus dans Paris. MM. Delangle et Bonjean avaient beau dire ; en défendant la loi telle quelle, ils portèrent une atteinte, si légère fût-elle, aux droits absolus de la propriété intellectuelle, et le mieux pour eux était d'avouer que le gouvernement croyait devoir le faire en raison de motifs commerciaux ou de relations internationales, surtout avec la Suisse. Ils le laissèrent à deviner, mais ne l'avouèrent pas.

Mérimée, en répondant à M. Delangle, se moque agréablement de lui et de sa façon de parler français : « Il y a un *temps* beaucoup plus près de nous et, pour me servir de l'expression de l'honorable M. Delangle, *que nous touchons de la main,* où l'esclavage existait dans nos colonies... » On n'est pas plus poliment cruel : *un temps qu'on touche de la main!*

Toujours en commençant, un compliment bien inutile à l'empereur, un mot de regret pour M. Dupin, et un hommage inopportun au fondateur de la dynastie impériale.

« ... Nous pourrions encore alléguer l'opinion d'un prince qui a toujours eu le rare talent de se mettre en communication avec les masses et de leur faire accepter et comprendre les pensées les plus élevées. Le prince Louis-Napoléon, en 1844, écrivait à un publiciste belge : « L'œuvre intellectuelle est une propriété

« comme une terre, comme une maison. Elle doit « jouir des mêmes droits. »

« Le procureur général Dupin n'aimait pas ces mots : *propriété intellectuelle;* mais les raisons de sa répugnance étaient des raisons toutes littéraires, très concevables de la part d'un membre de l'Académie française.

« Dans une des premières séances de la commission réunie au ministère d'État, en 1863, il disait : « Il y a une propriété littéraire, cela est évident; « il n'y a pas lieu de la proclamer, il faut la régle- « menter. »

« M. Dupin parlait alors comme le général Bonaparte à Campo-Formio. Les plénipotentiaires autrichiens lui offrirent de reconnaître l'existence de la République Française : « C'est parfaitement inutile, « leur dit-il, on ne reconnaît pas l'existence du so- « leil. »

Après ces salamalecs officiels, Mérimée redevient lui-même et entame une série d'anecdotes très amusantes qu'il dut débiter avec cet *humour* anglais, ce ton de pince-sans-rire qui déroutait si bien le monde et agaçait tellement de gens.

« ... En 1660, Molière a fait jouer une pièce que, par égard pour les demoiselles qui lisent le *Moniteur* à leurs grands parents, je ne nommerai pas... Cette pièce est en vers, elle a mille ou douze cents vers. Un bourgeois de Paris, qui s'appelait le sieur de Neufvillenaine, après avoir assisté à plusieurs représentations de cette pièce, la retint par cœur, la trans-

crivit, la fit imprimer et la dédia à Molière. C'était un acte de politesse, une manière de dorer la pilule, comme on dit, qui a trouvé des imitateurs dans l'exposé des motifs de la loi que nous discutons ; il commence par assurer les compositeurs que le gouvernement s'occupe avec beaucoup de sollicitude de garantir la propriété intellectuelle.

« Molière ne se fâcha pas, et je crois que, s'il avait poursuivi le sieur de Neufvillenaine, il n'aurait pas pu le faire condamner. Il usa de réciproque avec lui.

« Je vous demande pardon de ce détail, *peut-être n'êtes-vous pas bibliophiles?* Le sieur de Neufvillenaine a mis en tête de chaque scène des indications pour le jeu des acteurs, excessivement précieuses pour les gens qui s'occupent de théâtre. Lorsque Molière, en 1666, fit imprimer ses œuvres, — c'est la seule édition de son vivant qu'on connaisse, je pense, — il copia sans changements ces indications du sieur Neufvillenaine. Il fut donc plagiaire à son tour.

« Aujourd'hui les idées ont complètement changé.

« Il est évident qu'un homme qui ferait ce qu'a fait le sieur Neufvillenaine serait condamné, serait au moins regardé comme un homme fort méprisable. Chaque loi nouvelle est venue apporter quelque chose à ce que j'appellerai la propriété intellectuelle et littéraire ; on a rendu la position des auteurs meilleure, à chaque loi, à chaque décret, à chaque convention sur le sujet de la propriété littéraire et intellectuelle.

« Ainsi, par exemple, une des plus notables améliorations que nous ayons vues se trouve dans les

traités internationaux, qui portent cette clause si remarquable, qui aurait bien étonné le sieur de Neufvillenaine et Molière, qui portent cette clause, dis-je, qu'on ne peut pas faire de traduction sans l'autorisation de l'auteur. J'approuve extrêmement cette clause, mais je me demande par quelle contradiction, dans un moment où l'on entoure les auteurs de tant de respect, où l'on semble vouloir les encourager de toutes les manières, on fait un pas en arrière, et on ôte à ces pauvres compositeurs une partie des bénéfices auxquels il me semble qu'ils ont parfaitement droit... »

Le *Peut-être n'êtes-vous pas bibliophiles?* adressé à tant de vieux généraux, est une perle. Continuons :

« Messieurs, on ne se fait pas d'idée de toutes les inventions dont s'avisent les gens qui, n'ayant aucune propriété intellectuelle, s'emparent de celle des autres. Si vous voulez me le permettre, je vous raconterai une anecdote qui n'est peut-être pas digne de la gravité du Sénat, mais qui cependant a son importance dans la question.

« Notre honorable collègue, M. Lebrun, nous l'a contée dans une des séances de notre commission. Il la tenait de Ducis. Je regrette de ne pas pouvoir la raconter dans les termes dont M. Lebrun s'est servi lui-même.

« Ducis, se promenant près de Chevreuse, rencontra un homme qui conduisait une charrette, sur laquelle on lisait cet écriteau : *Théâtre des chiens tragiques.* L'homme jouait *Iphigénie en Aulide,* c'est-à-

dire récitait la tragédie, et les chiens jouaient habillés en héros grecs. Le directeur du théâtre dit à Ducis : « Vous voyez bien cette levrette, c'est un sujet « de premier ordre ; elle va débuter, dans *Œdipe à* « *Colone*, dans le rôle d'Antigone, où elle fera fu- « reur. »

« Quelques personnes ont pensé que cette vulgarisation excessive, que cette popularité basse était un titre de gloire, que le sceau de la renommée ne peut être obtenu par un musicien que lorsqu'il a été joué par les orgues de Barbarie. Messieurs, je crois que les personnes qui ont cette opinion ne sont pas des musiciens et n'ont pas des oreilles musiciennes. Quant aux arrangeurs, il y en a beaucoup auxquels je préférerais les chiens tragiques. »

Mérimée, jusque-là, ne cite aucun nom ; à celui qu'il évoque en terminant son discours, on le reconnaît tout entier.

« ... Mais, si le rejet de la loi amenait la rupture du traité avec la Suisse, je ne sais si son adoption ne pourrait pas amener la rupture d'autres traités. La plupart des traités internationaux sur la propriété intellectuelle ont été faits sous l'empire de la législation actuelle.

« Je suppose que Mozart fasse un opéra à Vienne ; il envoie la partition à Paris, on lui garantit la propriété de *Don Juan*... Il vient à Paris pour faire exécuter son opéra, et il lui importe beaucoup de le donner dans sa nouveauté ; c'est pourquoi il se hâte. Le jour de son arrivée, il va, non pas dans un con-

cert public, mais dans la maison d'un de ses amis, amateur d'orgues mécaniques, qui lui joue tous les airs de *Don Juan* sur l'orgue.

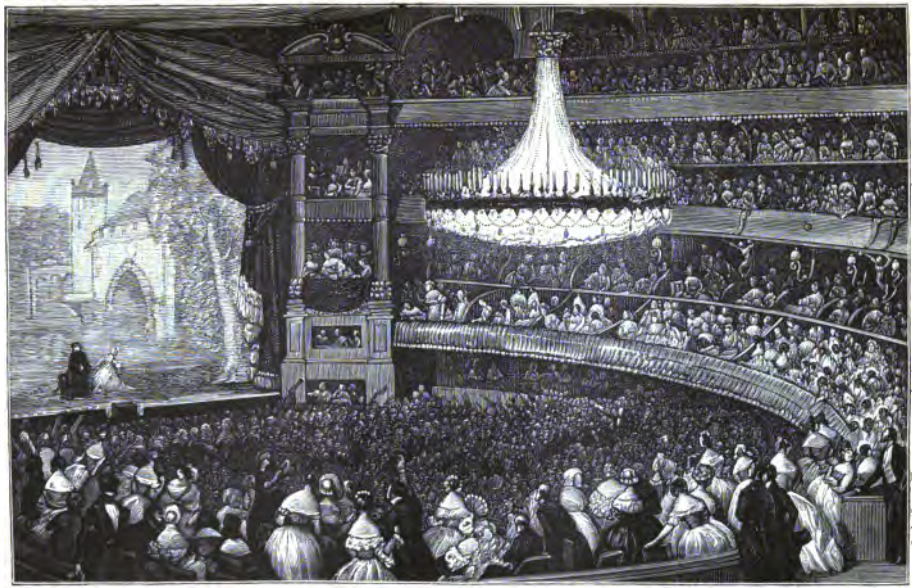
« Mozart, naturellement, ne sera pas content. Il se plaindra à son ambassadeur; l'ambassadeur ne manquera pas de se plaindre au ministre des affaires étrangères; le ministre des affaires étrangères, lorsqu'on lui objectera qu'il y avait une législation en France, qui considérait comme contrefaçon la reproduction de la musique du domaine privé, le ministre des affaires étrangères — je ne voudrais certes pas être à sa place — répondra, comme Sganarelle, dans *le Médecin malgré lui,* lorsqu'on lui dit : « Com« ment, vous mettez le cœur à droite et le foie à « gauche? — Oh! nous avons changé tout cela! »

Pour finir, un mot d'une modestie assez orgueilleuse : « Vous avez pu vous apercevoir, Messieurs, que je n'étais pas un jurisconsulte. »

On l'avait vu de reste, en riant beaucoup d'ailleurs, tout le long de son discours, et c'est ce qui permit à M. Bonjean de commencer sa réplique assez finement :

« Messieurs les sénateurs, vous devez vous rendre compte de l'embarras que j'éprouve pour répondre au très spirituel discours que vous venez d'entendre. Évidemment, je ne puis songer à suivre l'ingénieux orateur dans toutes les anecdotes dont il lui a plu d'émailler le sujet. Je ne répondrai donc ni aux *chiens tragiques,* ni aux autres anecdotes de *même authenticité.* » Le trait final n'est-il pas joli?

Après lui, le baron Brenier parla dans le même



L'Opéra Italien à la salle Ventadour en 1843; d'après Eugène Lami.

sens que Mérimée, et termina sa petite allocution par un argument topique :

« Je demande encore à ajouter un mot. L'honorable préopinant a dit que les compositeurs de musique ne portaient pas un grand intérêt à la loi. Voici ce que les compositeurs de musique écrivent :

« Messieurs, lorsque vous vous serez rendu compte « que c'est uniquement dans l'intérêt d'un pays étran- « ger qu'une si grave atteinte serait portée aux droits « de propriété garantis par les lois de la France à ses « compositeurs, vous approuverez les signataires d'en « avoir appelé à votre haute sagesse et d'avoir conçu « le ferme espoir que vous regarderez, comme digne « de toute votre sollicitude, la position désavanta- « geuse qui leur serait faite par l'adoption de la nou- « velle loi.

« Signé : Auber, Berlioz, Rossini, Verdi, etc. »

— Et autres jurisconsultes, » ajoute en riant M. Rouher, ministre d'État.

A quoi le baron Brenier repart :

« Assurément, ces messieurs savent ce que c'est que leur propriété, et c'est parce qu'ils croient que la loi va y porter atteinte qu'ils ont adressé ce mémoire au Sénat. »

On vote enfin, après un dernier discours du vice-président du conseil d'État, M. Chaix d'Est-Ange, et sur 97 votants, 75 votent pour le gouvernement, 22 seulement dans le sens de Mérimée et de la commission : MM. Adolphe Barrot, marquis de Boissy, baron Brenier, baron de Butenval, de Chabrier, baron de Chas-

siron, Dariste, marquis d'Espeuilles, comte de Grossolles-Flamarens, vicomte de la Guéronnière, marquis de la Rochejaquelein, général comte de la Rüe, Lebrun, Le Roy de Saint-Arnaud, Le Verrier, général Mellinet, Mérimée, duc de Padoue, baron Paul de Richemont, de Saulcy, Amédée Thayer et de Vuillefroy.

Là-dessus, on s'en alla dîner (1).

Le goût change quelquefois à mesure qu'on vieillit. Chez Mérimée, il resta absolument le même, et ses préférences italiennes ne varièrent pas d'une ligne. A la fin de sa vie, il se rendait encore aux Italiens avec la même ferveur qu'auparavant ; mais il n'y retrouvait plus les impressions de l'âge mûr, et, comme tous les vieillards, qui ne peuvent jamais renier leurs prédilections premières, il s'en prenait aux exécutants de sa désillusion. L'Inconnue, hélas ! n'était plus dans sa loge, et il fallait lui écrire au lieu de la voir.

« Avant-hier, j'ai voulu entendre de la musique et je suis allé aux Italiens. On jouait *le Barbier*. Cette musique, qui est la plus gaie qu'on ait jamais écrite, était exécutée par des gens qui avaient tous l'air de revenir d'un enterrement. Mlle Alboni, qui jouait Rosine, chantait admirablement avec l'expression d'une serinette. Gardoni chantait comme un homme comme il faut qui craint d'avoir l'air d'un acteur. Il me semble que, si j'avais été Rossini, je les aurais tous battus. Il n'y avait que le Basile, dont je ne me rappelle plus le nom,

(1) La lettre que nous publions ci-contre en fac-similé a été adressée par Mérimée, en avril 1869, à M. Eugène Leterrier, qui a bien voulu nous le communiquer.

Sh

f
d
pe
que
a c
pen
a q
acta
on a
rejet

ex a
les p

qui ait chanté comme s'il comprenait les paroles (1). »

Mérimée n'était pas pour rien l'admirateur, le disciple et l'ami de Beyle, de ce Beyle qui considérait *Otello* comme la plus haute expression du génie musical au théâtre et qui se signait à *Semiramide,* comme devant une œuvre entachée de germanisme et presque impossible à comprendre. Mérimée adopte en aveugle cette façon de voir; il admire exclusivement l'école italienne et vénère le Rossini de la première période, le Rossini d'*Otello,* d'*il Barbiere* et de *Semiramide,* à la grande rigueur. Jamais il ne souffle mot du Rossini français : de *Moïse* ou de *Guillaume Tell;* et quant aux autres compositeurs qui se mêlent d'écrire de la musique, il les regarde un peu comme des barbares, qu'ils viennent d'Italie ou non, qu'ils aient ou non du succès.

« ... Le lac de Côme m'a plu, écrit-il de Gênes, le 10 septembre 1858. Je me suis arrêté à Bellogio. J'ai retrouvé, dans une assez jolie villa des bords du lac, Mme Pasta, que je n'avais pas vue depuis qu'elle faisait les beaux jours de l'Opéra Italien. Elle a augmenté singulièrement en largeur. Elle cultive ses choux et dit qu'elle est aussi heureuse que lorsqu'on lui jetait des couronnes et des sonnets. Nous avons parlé musique, théâtre, et elle m'a dit, ce qui m'a frappé comme une idée juste, que, depuis Rossini, on n'avait pas fait un opéra qui eût de l'unité et dont tous les morceaux tinssent ensemble. Tout ce que font

(1) De Paris, 16 octobre 1860. — Ce Basile innommé était Angelini. Ajoutons, pour compléter la distribution, que Badiali jouait Figaro, et Zucchini, Bartolo.

Verdi et consorts ressemble à un habit d'arlequin (1). »

Et tandis qu'il s'abreuvait avec délices de musique italienne, un coup de tonnerre éclate à Paris : *Tannhauser !* Mérimée, à ce coup, fait explosion. Mais il lui faut plus d'une victime pour apaiser cette grande colère ; il accouple donc Berlioz à Wagner, comme le faisaient alors les hauts justiciers de la presse, et pourfend à la fois ces deux frères ennemis qu'il croit ligués contre son repos.

« ... Un dernier ennui, mais colossal, a été *Tannhauser*. Les uns disent que la représentation à Paris a été une des conventions secrètes du traité de Villafranca ; d'autres, qu'on nous a envoyé Wagner pour nous forcer à admirer Berlioz. Le fait est que c'est prodigieux. Il me semble que je pourrais écrire demain quelque chose de semblable, en m'inspirant de mon chat marchant sur le clavier d'un piano (2). La représentation était très curieuse. La princesse de Met-

(1) Puis, quand Rossini mourra, cette oraison funèbre bien sentie : « Voilà ce pauvre Rossini mort. On prétendait qu'il avait beaucoup travaillé, bien qu'il ne voulût rien publier. Cela m'a paru toujours très improbable. La considération de l'argent, qui avait une grande importance pour lui, aurait suffi pour qu'il publiât, s'il avait réellement composé quelque chose. C'était un des hommes les plus spirituels que j'aie vus, et on n'a rien entendu de plus merveilleux que l'air du *Barbier de Séville,* chanté par lui. Aucun acteur ne lui était comparable. L'année paraît être mauvaise pour les grands hommes... » (De Cannes, 16 nov. 1868).

(2) Cette comparaison a été reprise et appliquée à Schumann, par M. Oscar Comettant, qui n'a même pas le mérite de l'avoir imaginée : « Schumann procède par demi-teintes et par silences. Il promène ses doigts sur le clavier du piano comme un chat y promènerait ses pattes ; cela est doux, mais faux. » M. Comettant, il ne faut pas l'oublier, a traîné dans la boue et injurié Schumann tant qu'il a pu jusqu'au jour où il se

ternich se donnait un mouvement terrible pour faire semblant de comprendre et pour faire commencer les applaudissements qui n'arrivaient pas. Tout le monde bâillait; mais, d'abord, tout le monde voulait avoir l'air de comprendre cette énigme sans nom. On disait, sous la loge de Mme de Metternich, que les Autrichiens prenaient la revanche de Solférino. On a dit encore qu'on s'ennuie aux récitatifs et qu'on se *tanne aux airs*. Tâchez de comprendre. Je m'imagine que votre musique arabe est une bonne préparation pour cet infernal vacarme. Le fiasco est énorme : Auber dit que c'est du Berlioz sans mélodie (1). »

Auber l'a dit : donc, ce doit être. Mais Mérimée, ce railleur impitoyable, aurait-il assez ri si Wagner ou Berlioz se fût avisé de parler sur ce ton de *la Vénus d'Ille* ou de *Colomba ?* La morale de l'histoire est qu'il n'est au monde si grand sceptique qui n'ait la foi, et qui ne croie assez en lui-même pour trancher les questions qui lui sont le plus étrangères. Mérimée en fournit la preuve, après Stendhal.

rencontra à Rotterdam avec Mme Clara Schumann, il y a de cela quatre ou cinq ans. « J'étais assis (au concert) à côté de Mlle Schumann, jeune fille d'une vingtaine d'années, au visage *méditatif et poétique,* dont la ressemblance avec les portraits de son illustre père est frappante, et je lui ai témoigné tout le noble plaisir que me causait le superbe talent de celle qui fut la digne compagne de *l'un des plus grands compositeurs* de l'Allemagne. » M. Comettant, avec cet article du *Siècle*, a-t-il envoyé à la veuve et à la fille de Schumann tous les écrits où il l'avait injurié, et le gros volume où il le comparait si joliment à un matou ?

(1) De Paris, 21 mars 1861.

APPENDICE.

LE NOUVEL OPÉRA.

I.

INTRIGUES ET ESSAIS.

Octobre et décembre 1874.

L'ouverture prochaine du nouvel Opéra a beaucoup occupé la presse dans ces derniers temps, et l'on a agité la question de savoir par quel ouvrage il convenait d'inaugurer le somptueux et colossal monument de M. Garnier. La question n'était pas plutôt posée qu'elle était déjà résolue. Et, comme il arrive toujours lorsque l'on substitue le sentiment à la réflexion et les grandes phrases à la raison, la décision prise en vue d'illustrer la France va tout à l'encontre du but qu'on se proposait. Elle est, en effet, très humiliante pour notre pays en ce qu'elle restreint singulièrement notre action artistique et nous enlève, pour les reporter à l'étranger, nos plus beaux titres de gloire musicale.

L'arrêt est prononcé. Meyerbeer et Rossini seront exclus, comme *étrangers,* des premières soirées de l'O-

péra, qu'on veut consacrer à la glorification d'Auber et d'Halévy, de MM. Thomas et Gounod : inutile de parler de Gluck et de Spontini, qui sont, eux, exilés à jamais. Qui a pris cette décision a montré une ignorance complète de l'histoire musicale de la France et a méconnu le rôle glorieux joué par notre pays, depuis deux siècles, dans le développement de la musique dramatique.

Par une loi de nature, qu'il n'est pas en notre pouvoir de modifier, la France n'a vu naître qu'un nombre très restreint de grands musiciens, j'entends de ces génies supérieurs qui sont comme les dieux de la musique : presque tous ont vu le jour en Italie et surtout en Allemagne. Nous pouvons bien nous honorer d'avoir pour compatriotes des musiciens de haute valeur, et qui ont joué un beau rôle dans l'histoire de la musique française : Campra, Destouches, Monsigny, Philidor, Berton, Boïeldieu, Nicolo, Hérold, etc. ; mais je ne vois guère que Rameau, et peut-être Méhul et Berlioz, qui puissent être rangés parmi les sommités de l'art musical.

Notre infériorité historique en face de l'Allemagne n'est que trop évidente sur ce point, comme dans le genre symphonique, dans la musique de chambre et dans le *lied*. Il n'en est pas de même dans l'opéra, ou, pour être plus exact, il n'en fut pas de même jusqu'au commencement de ce siècle, car les seuls chefs-d'œuvre de Mozart ne sauraient balancer tous ceux éclos sur la scène française. Mais les compositeurs qui nous assurèrent une suprématie indiscutable dans la tragé-

die lyrique et dans l'opéra étaient tous étrangers, à part Rameau, et aussi Campra et Destouches. Cette longue lignée de chefs-d'œuvre qui commence à l'*Armide* de Lulli et à celle de Gluck, au *Dardanus* de Rameau et à celui de Sacchini, pour aboutir au *Prophète*, en passant par *Isis, Roland, Hippolyte et Aricie, Orphée, Alceste, Didon, Atys, Œdipe à Colone, les Danaïdes, la Vestale, Fernand Cortez, Guillaume Tell, les Huguenots,* etc., était due presque uniquement à des compositeurs allemands ou italiens.

Le véritable titre de gloire musicale de la France est précisément d'avoir exercé une influence irrésistible sur la plupart des maîtres étrangers, de les avoir attirés, de leur avoir donné pleine conscience de leur génie et d'avoir en quelque sorte doublé leur puissance créatrice. Le sort avait fait naître hors de France, Lulli, Gluck, Piccinni, Sacchini, Salieri, Spontini, Rossini, Meyerbeer; mais ce n'est pas le hasard qui a fait que tous sont venus demander à la scène française le moyen de créer les magnifiques œuvres qu'ils avaient en tête et qu'ils ne pouvaient faire éclore que chez nous. Dans cette force d'attraction, dans cette puissance d'expansion réside vraiment l'honneur musical de la France. C'est l'oublier et le nier que d'exclure de l'Opéra, à pareil jour, des maîtres qui sont Français mieux que par le hasard de la naissance, par leurs œuvres et leur volonté.

En musique, la nationalité artistique, celle qui éclate aux yeux de tous, est supérieure à la nationalité réelle, et la naturalisation par les œuvres prime la naturali-

sation judiciaire. Ce fait est tellement vrai que, n'eût-il pas obtenu ses lettres de grande naturalisation, M. Offenbach serait pour nous et resterait, à juste titre, dans l'avenir, un compositeur de musique française; c'est même le musicien français par excellence, après Auber et Adam. A l'extrémité opposée de l'échelle musicale, Haëndel est regardé comme un compositeur anglais, parce qu'il a produit la majeure partie de ses chefs-d'œuvre en Angleterre, et nos voisins d'outre-Manche le réclament avec un juste orgueil comme leur musicien national.

Nous devrions les imiter et ne pas répudier ainsi les maîtres qui sont venus, de leur vivant, nous demander la gloire, et qui, morts, nous rendent au décuple l'honneur que nous leur avons fait de les consacrer musiciens de génie. A égalité même d'ouvrages, et à supposer — ce qu'à Dieu plaise! — que *la Juive* valût *la Vestale, Hamlet les Huguenots,* et *Faust Guillaume Tell,* il serait encore plus glorieux pour la France d'être la patrie d'adoption de Gluck, de Spontini, de Meyerbeer et de Rossini, que d'être la patrie de hasard de Fromental Halévy, d'Ambroise Thomas et de Charles Gounod.

L'oublier, c'est nous rabaisser à plaisir, c'est effacer la page la plus brillante de notre histoire musicale, pour de sottes questions de mots, et de mots aussi mal employés que mal compris. Ceux-là, au moins, avaient raison qui disaient au directeur de l'Opéra : « En tout état de cause, et quoi que vous jouiez, vous ferez des recettes magnifiques, car pendant des mois le specta-

cle sera dans la salle plus encore que sur la scène, et l'on paierait rien que pour entrer. Profitez donc de ce moment favorable pour rejouer ces chefs-d'œuvre de Gluck, de Sacchini, de Salieri, de Spontini, que la crainte de ne pas gagner d'argent vous empêche de jamais reprendre; les admirateurs de ces œuvres incomparables vous sauront gré de les leur rendre, et leurs fréquentes visites à l'Opéra augmenteront d'autant vos recettes. » Cette proposition si raisonnable n'a même pasété d iscutée.

A quelque point de vue qu'on la considère, artistique, patriotique ou administrative, la décision prise est donc très fâcheuse et absolument insoutenable. Raison de plus, apparemment, pour n'en pas démordre et pour la maintenir avec l'obstination qui sied à l'ignorance et aux mauvais partis.

*
* *

M. Charles Garnier a pris soin de déclarer, dans son livre sur *le Théâtre,* que personne n'a encore pu formuler les lois par lesquelles l'acoustique d'une salle quelconque est bonne ou mauvaise, que lui-même a dû marcher presque à l'aventure et que le hasard seul qui avait fait du dernier Opéra une merveille de sonorité, pourrait attribuer à la nouvelle salle une pareille supériorité. Cela n'était malheureusement que trop vrai. Un premier essai fait par l'orchestre avait paru assez médiocre, mais on avait cherché à atténuer cette fâcheuse impression en disant que la salle était vide

d'auditeurs et ouverte à tous les vents. Après quelques légères retouches, l'orchestre et les chœurs ont tenté une nouvelle expérience dans une salle mieux close et garnie de nombreux spectateurs : le résultat, assez satisfaisant au point de vue vocal, a été négatif pour l'orchestre. Ce qui n'a pas empêché les amis et la foule moutonnière de faire une ovation à M. Garnier.

Les voix des choristes ont bien sonné dans le chœur des soldats de *Faust* et dans la Bénédiction des poignards; mais ces ensembles à grande sonorité et à puissants unissons produisaient même de l'effet au Palais de l'Industrie, la halle la plus anti-musicale qui soit dans tout Paris. Il aurait mieux valu faire l'expérience avec quelque chœur doux et à réponses des voix et de l'orchestre, comme l'introduction de *Guillaume Tell.* On aurait aussi désiré entendre une voix seule. M. Gailhard a bien lancé sa phrase des *Huguenots,* mais il a fait pour ces quatre mesures une telle dépense de forces vocales que je le mettrais au défi de chanter dix minutes sur ce ton : le moindre *andante,* chanté posément et bien phrasé par une voix moins puissante, aurait prouvé davantage — en bien ou en mal. L'orchestre, qui a exécuté les ouvertures de *la Muette* et du *Freischütz,* a paru très sourd. Personne ne savait comment expliquer ce grave défaut, mais chacun s'empressait de l'attribuer à ce fait visible que les musiciens étaient trop encaissés en contre-bas de la scène. On exhaussera sans doute le plancher, et je souhaite sincèrement que cette modification suffise à corriger ce vice

capital. Bref, c'est un essai à recommencer ; est-ce trop demander qu'on le fasse alors dans des conditions moins bruyantes et plus musicales, en cherchant moins les grands éclats de sonorité brutale que la perfection des nuances et des demi-teintes les plus délicates ?

Certains journaux font grand bruit depuis quelques jours autour de l'inauguration de cette salle somptueuse et s'efforcent d'imposer ou de proscrire, au gré de leur caprice, tel ou tel ouvrage pour la soirée d'ouverture. La question cependant paraissait épuisée, et les phrases creuses ou les gros mots ne changeront rien à la conclusion suivante. Il convenait d'inaugurer le nouvel Opéra par quelqu'un des chefs-d'œuvre composés pour la scène française depuis le milieu du siècle dernier, par l'une des créations incomparables de ces musiciens qui sont les maîtres français par excellence, bien qu'étant nés hors de France, — car ils sont Français mieux que par hasard, par volonté, — de Gluck, de Piccinni, de Salieri, de Sacchini, de Spontini, de Meyerbeer, de Rossini.

Du moment qu'on pousse l'étroitesse d'esprit jusqu'à exclure ces compositeurs parce qu'ils sont nés soit en Italie, soit en Allemagne, et que l'on veut inaugurer le nouvel Opéra par l'ouvrage d'un musicien, non pas français, mais né en France, on ne trouve plus dans le répertoire aucune création de génie, mais simplement des œuvres de talent. Peu importe, dès lors, par laquelle on commencera, puisque nulle n'est impérissable. Ainsi posée, la question ne présente plus aucun intérêt sérieux, et il est à croire que ceux qui se prononcent ardemment pour ou contre, dans un su-

jet aussi restreint, se soucient médiocrement de l'art et n'en parlent que pour couvrir leur véritable mobile.

II.

INAUGURATION, 5 JANVIER 1875.

Lorsqu'il se prépare une solennité pareille à celle qui vient d'avoir lieu, lorsqu'il se présente un événement aussi considérable, qui fait converger tous les regards sur une ville, et qui, annoncé avec tant de fracas, tiendra une place d'autant plus importante dans l'histoire théâtrale du pays qu'il s'est produit à de plus longs intervalles et qu'on aura déployé à ce propos la plus grande pompe civile et militaire, il est très fâcheux que des considérations étrangères à l'art, que de vides discours, mis au service d'idées fausses, viennent entraver les projets les plus louables, ceux que commandait le respect de notre histoire musicale, et que, troublant toutes les cervelles, ces phrases creuses transforment en une soirée de *gala,* digne d'être offerte au chah de Perse, cette inauguration solennelle qui pouvait être une sorte de fête de la Musique et d'hommage rendu aux maîtres de génie qui ont illustré depuis deux siècles l'Opéra français.

Le directeur actuel est-il responsable de cet amoindrissement d'une cérémonie qui aurait été une date glorieuse dans nos annales artistiques, et qui ne sera qu'une nouvelle fête officielle ajoutée à tant d'autres

données aux Tuileries, à l'Hôtel de Ville, à l'Élysée, dont l'éclat a duré tout juste l'espace d'une nuit? M. Halanzier, semble-t-il, n'a fait que subir une situation donnée, et il en est sorti comme il a pu, non comme il aurait voulu : il lui était impossible, à lui comme à tout autre, de faire mieux, étant donné notre caractère, notre amour du bruit et du luxe, et notre médiocre souci de l'art. Celui-là se vanterait qui croirait avoir pu trouver à cette impasse une issue moins étroite que celle laissée libre par les protestations bruyantes d'un patriotisme inintelligent, par les ménagements accordés à tant de vanités rivales, par les réclamations des ignorants reprises en chœur par les badauds, et enfin par ces mille compétitions d'amours-propres froissés et d'intérêts surexcités qui travaillaient en dessous à détruire les décisions prises et à en imposer d'autres, renversées le lendemain par de plus puissantes influences.

En pareille circonstance, s'il y a plusieurs façons de mal faire, il n'y en a qu'une de faire bien. Reportez-vous plutôt aux ouvertures solennelles de l'Opéra de Berlin, en 1844, et de celui de Vienne en 1869. Pour inaugurer l'Opéra de Berlin, qui remplaçait celui construit par le grand Frédéric et dévoré en une nuit par l'incendie, on décida de jouer un ouvrage de circonstance. Le critique Rellstab écrivit alors *le Camp de Silésie* sur une aventure arrivée, durant la guerre de Sept-Ans, au grand Frédéric, lequel fait prisonnier et conduit devant un capitaine hongrois, imagina de se faire passer pour un joueur de flûte et ôta, en

jouant, tout soupçon au capitaine, qui le laissa partir. Meyerbeer composa, pour cette pièce, une volumineuse partition qu'il eût été bien fâché de perdre après le succès éphémère de cet ouvrage ; et c'est pour l'utiliser qu'il demanda à Scribe de lui faire, sur mesure, une pièce avec beaucoup de scènes militaires et d'airs de flûte : d'où *l'Étoile du Nord.* Spectacle coupé ou opéra de circonstance, l'un ne vaut pas mieux que l'autre. Le premier est la négation absolue de l'art dramatique et lyrique ; le second ne sert qu'à épuiser en pure perte le génie ou le talent d'un compositeur ou de plusieurs. Il y a donc plusieurs façons de mal faire.

A Vienne, au contraire, point de spectacle coupé, point d'ouvrage de circonstance, mais un opéra consacré chef-d'œuvre aujourd'hui, — bien qu'il ait été qualifié de conception anti-mélodique et barbare à son apparition en France, — la plus belle création dramatique d'un grand musicien qui composa pour Vienne ses meilleurs opéras, sauf un, celui-là même qu'on choisit pour l'ouverture du théâtre : *Don Giovanni.* Pour célébrer avec plus d'éclat cette inauguration, l'administration avait eu l'idée de monter l'œuvre de Mozart avec deux troupes d'égale valeur, de façon à la pouvoir jouer deux jours de suite. Le directeur de l'Opéra français, M. Perrin, qui avait fait le voyage, fut émerveillé de voir une pareille difficulté vaincue, et il eut la fausse modestie de déclarer qu'un seul théâtre était capable, en Europe, de réaliser pareil tour de force, de composer pour *Don Juan* deux et même trois

distributions de premiers sujets également remarquables. Il n'y a qu'une façon de bien faire (1).

Il se trouve, dans la lettre écrite à ce propos par M. Perrin, deux phrases dont l'intention élogieuse paraîtra singulièrement ironique aujourd'hui. Celle-ci d'abord : « Le nouvel Opéra de Vienne a coûté environ 9 millions de florins, plus de 18 millions de francs, le terrain non compris, bien entendu. Vous voyez que nous ne sommes pas loin des chiffres qui scandalisaient si fort quelques-uns de nos députés. » Celle-là ensuite : « La salle contient 2,700 spectateurs, près de 500 de plus que n'en contiendra notre Opéra. C'est dire que, dans notre salle dont les dimensions sont plus grandes, une plus grande place est réservée au confort et au bien assis de chaque spectateur. » La différence de prix entre les deux Opéras n'est que de trente millions : une bagatelle. Quant au confortable, il faut, pour en bien juger, connaître les rangs du parterre et le couloir qui y donne accès.

Mais c'est l'Opéra de Paris, non celui de Vienne qui s'ouvrait le mardi 5 janvier 1875, — et l'on n'y jouait pas *Don Giovanni*. Meyerbeer et Rossini avaient d'abord été exclus comme étrangers, et cinq noms rayonnaient d'un éclat lumineux au programme, cinq noms

(1) M. Perrin vantait également les interprètes du jour et ceux du lendemain : les deux barytons Beck et de Bignio, les deux ténors Walter et Müller, les deux basses Rokitansky et Schmidt, et surtout les cinq premiers *soprani*, des voix admirables, dit-il, et des artistes de premier ordre : Mmes Dustmann et Materna, Mlles Teilheim et Ehnn, deux adorables Zerlines, puis enfin, une grande tragédienne, Mme Wilt, qui chantait tantôt Elvire, tantôt Anna avec une égale supériorité.

de compositeurs nés en France : Auber, Delibes, Gounod, Halévy, Thomas. Le seul avantage de cette combinaison, avantage bien maigre et tout de diplomatie théâtrale, était de permettre de satisfaire ou, du moins, de flatter les amours-propres jaloux des principaux artistes, et de produire dans une seule soirée ce qu'on est convenu d'appeler la tête de troupe de l'Opéra. D'une part, côté du chant, MM. Faure, Villaret, Bosquin, Gailhard, Bélval, Mmes Krauss, Nilsson, Gueymard, Marie Belval ; de l'autre, côté de la danse, M. Mérante, Mlles Sangalli, Beaugrand, A. Mérante, Eugénie Fiocre, Pallier, Piron, Parent, Marquet, Montaubry, etc. La grande préoccupation était surtout de maintenir la balance égale entre les deux nouvelles recrues de l'Opéra, Mmes Krauss et Nilsson, l'une étoile fixe, l'autre étoile filante, qui ne doit briller que dix nuits à notre ciel lyrique.

Mais un accident imprévu vint au dernier moment renverser ces frêles combinaisons si patiemment échafaudées : une indisposition subite de Mme Nilsson, un grave enrouement que l'humidité de la température suffisait à expliquer auprès des âmes charitables. Force fut de modifier immédiatement le programme, et, dans l'impossibilité où l'on était de trouver sur l'heure une autre Marguerite et une autre Ophélie, de rayer les fragments de *Faust* comme ceux d'*Hamlet*, pour les remplacer par l'ouverture de *Guillaume Tell* et la Bénédiction des poignards, des *Huguenots*. Voilà comment le simple rhume d'une chanteuse de la valeur de Mme Nilsson a apporté les troubles les plus graves dans

cette solennité, car elle réduisit au silence les artistes qui devaient lui donner la réplique, Mme Gueymard et M. Faure, et rejeta dans l'ombre MM. Thomas et Gounod, très flattés, sans doute, de céder la place à Meyerbeer et à Rossini. Voilà comment ces grands compositeurs ont dû à un simple accident de larynx, la faveur d'occuper dans cette solennité une place, si modeste fût-elle, qu'on leur avait d'abord catégoriquement refusée. Et comme il faut toujours chercher le bon côté des choses, j'oublie volontiers l'indisposition d'ailleurs peu grave dont souffre la cantatrice, pour ne voir que les noms de Meyerbeer et de Rossini imprimés sur l'affiche de l'Opéra, en bien petites lettres, il est vrai, et telles que Mme Nilsson n'en voudrait certes pas pour son propre nom.

Comment finir, sans opposer à l'éblouissante inauguration du monument de M. Garnier, l'ouverture discrète du bel Opéra de Debret, cette salle d'une sonorité telle qu'on redoutait presque d'avoir à la quitter pour le somptueux palais du boulevard des Capucines? Simple rapprochement qui montrera combien nos mœurs ont changé depuis 1821, combien les allures tranquilles de nos pères répugneraient à notre société enfiévrée, à notre amour du bruit, de l'apparat, à ce besoin inconscient d'éblouir et d'être éblouis, d'étourdir autrui et de nous étourdir.

Tous les curieux ou passants entrèrent qui voulurent entrer à la première représentation donnée dans la salle de la rue Le Peletier et la recette, on l'a dit plus haut, ne fut que de 9,251 fr. 10 c. Les amateurs de

nos jours, si furieusement épris de premières représentations, pourront-ils croire que ce médiocre empressement du public fut motivé par la température élevée et par ce fait que l'Opéra-Comique, le Vaudeville, le Gymnase et la Gaîté donnaient, le même soir, quatre ouvrages inédits sans aucune importance? Les amateurs de spectacle et la plupart des journalistes préférèrent les pièces nouvelles à la nouvelle salle. Le 5 janvier 1875, au contraire, le Théâtre-Cluny, qui devait donner ce soir-là un drame nouveau, l'a prudemment remis au lendemain, — et la recette de l'Opéra dépassa 36,000 francs.

Ainsi fut inaugurée, en 1821, la salle construite par Debret; ainsi le fut, en 1875, celle de M. Garnier. L'Opéra provisoire a duré cinquante-deux ans et il a obtenu l'approbation générale à son ouverture, comme d'unanimes regrets à sa ruine. Puisse l'Opéra définitif durer aussi longtemps et soulever, aux deux termes de son existence, un pareil concert d'éloges et de regrets!

FIN.

TABLE DES GRAVURES.

Pages.

Rossini ; d'après le portrait peint par Ary Scheffer en 1843... Frontispice.
Amour tiré de l'*Almanach des Muses*, de 1807 (C.-P. Marie del. A. Delvaux fils sc.) ..... Titre.
Théâtre de l'Odéon (d'abord Théâtre-Français de 1782 à 1798), d'après le dessin de Lallemand, gravé par Née en 1788 17
Robin des bois à l'Odéon en 1826, d'après une lithographie de Tassaert 32-33
Habeneck ; d'après le portrait-charge de Dantan jeune 49
La Dame blanche, à l'origine en 1825, d'après une lithographie de Tassaert 60-61
La Place du Châtelet et le Restaurant du *Veau qui tette*, de 1820 à 1855 72-73
Le Gymnase dramatique, construit en 1820 (Théâtre de Madame de 1824 à 1830) 81
L'Opéra à la Porte-Saint-Martin (1781-1794), d'après le dessin de Lallemand, gravé par Née en 1788 97
L'Opéra (Théâtre des Arts), rue de Richelieu (rue de la Loi), de 1794 à 1820 121
Jean-Baptiste Lully, secrétaire du Roy et surintendant de sa musique ; d'après le portrait de Mignard, gravé par Roullet 145
Coupe transversale de la salle de l'Opéra, construite par Moreau au Palais-Royal, et inaugurée en 1770 153
Coupe sur toute la hauteur et largeur du théâtre de l'Opéra, construit au Palais-Royal par Moreau ; d'après les dessins de Radel, machiniste de l'Opéra 157
La sortie de l'Opéra (seconde salle du Palais-Royal) ; d'après Moreau. 161
Représentation des *Bayadères* pour l'inauguration de l'Opéra de la rue Le Peletier, le 16 août 1821. D'après une peinture à la détrempe, trouvée par M. C. du Locle et par lui donnée aux archives de l'Opéra 172-173

Pages.

Le foyer de la danse, à l'Opéra de la rue Le Peletier, en 1842, d'après Eugène Lami 177
Frontispice d'*Alceste, ou le Triomphe d'Alcide*, de Lulli (avec la vue du Palais des Tuileries), d'après le dessin de Fr. Chauveau (1674) 189
Rameau ; d'après le portrait de Restout, gravé par Benoît 193
Frontispice d'*Atys*, tragédie en musique de Lully, publiée chez Christ. Ballard en 1676 ; dessiné par Chauveau et gravé par Lalouette 201
Frontispice de l'acte IV de l'opéra d'*Atys*, de Lully (1676). D'après l'édition de Christ. Ballard (1720) 205
Mlle Sallé, la célèbre danseuse, d'après Lancret 209
Frontispice d'*Armide*, de Lully ; gravé par J. Dolivar, d'après le dessin de Bérain (Christ. Ballard, 1686) 217
Frontispice du 1er acte de l'opéra d'*Armide*, de Lully. D'après l'édition de Christ. Ballard (1718) 221
Pas de deux, par Dauberval et Mlle Allard dans l'opéra de *Sylvie* (1766), d'après Carmontelle 225
Les Noces de Thétis et de Pélée, scène de l'opéra de Colasse (avec la vue du Pont-Neuf), dessinée et gravée par Séb. Leclerc (1689). 233
Gluck, d'après Augustin de Saint-Aubin (1781) 237
Un Zéphyr et un Démon, costumes de ballet du dix-huitième siècle, d'après Martin 241
L'Opéra-Comique au théâtre de la rue Feydeau, de 1801 à 1829... 265
Lettre autographe de Spontini à Berlioz 284-285
Affiche de la première représentation de *Robert le Diable* 297
Lettre autographe de Meyerbeer 304-305
Ingres, peint par lui-même 321
Mérimée, d'après un dessin de Devéria, vers 1832 345
Le Théâtre Ventadour en 1831 353
L'Opéra Italien à la salle Ventadour en 1843, d'après Eugène Lami 361
Lettre autographe de Mérimée 364-365

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

LE MONDE ET LE THÉATRE SOUS L'EMPIRE ET LA RESTAURATION. 1

WEBER A PARIS EN 1826.

I. Départ de Dresde pour Londres. — Arrêt de cinq jours à Paris 7

II. Colère de Weber contre Castil-Blaze à propos du *Freischütz*. — Lettres retrouvées et lettre inédite 16

III. Visites de Weber aux compositeurs habitant Paris. — Ses rapports passés et présents avec Rossini 36

IV. Weber à l'Opéra : l'*Olympie* de Spontini. — Poursuite folle de Berlioz 47

V. Weber à l'Opéra-Comique et au Conservatoire : *la Dame blanche* de Boïeldieu et la classe de Fétis. — Traversée en mer, arrivée à Douvres 57

SCRIBE ET ROSSINI. — Le premier séjour de Rossini à Paris 67

LES OPÉRAS DE MOZART A PARIS (1793-1801-1805).

I. *Les Noces de Figaro* 87

II. *La Flûte enchantée* 110

III. *Don Juan* 127

LES SALLES DE L'OPÉRA.

I. De 1671 à 1821 141

II Inauguration de la salle de la rue Le Peletier, le 16 août 1821 167

LES OPÉRAS DE L'OPÉRA.

I. Jusqu'à la Révolution 185

II. Depuis l'Empire 213

Pages.

LES COMMENCEMENTS DE SPONTINI (1774-1807).
I. En Italie..... 247
II. En France..... 254
III. *La Vestale*..... 268

ROBERT LE DIABLE. — Le *mystère* et l'opéra-comique avant l'opéra.
I. Le *mystère*..... 285
II. L'opéra-comique inédit..... 299

INGRES MUSICIEN.
I. L'amateur et l'exécutant..... 309
II. Le critique et le réformateur..... 324

MÉRIMÉE DILETTANTE ET ORATEUR..... 337

APPENDICE. — Le Nouvel Opéra.
I. Intrigues et essais..... 371
II. Inauguration, 5 janvier 1875..... 378

TABLE DES GRAVURES..... 385

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

GENERAL BOOKBINDING CO.
77 535ST 53 005 A 2 6217
QUALITY CONTROL MARK

ML 1727.8 .P2 .J94 C.1
Paris dilettante au commenceme
Stanford University Libraries
3 6105 042 405 261

DATE DUE

~~SEP 3 1993~~
~~JUN 20 1997~~
~~JUN 21 1998~~

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305

JAN 17 1978